



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes.

Carrera de Artes Musicales.

**“Elaboración e interpretación de cuatro arreglos para guitarra sola de obras
pianísticas del compositor Alfonso Aráuz entre los años 1959-1973.”**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Instrucción

Musical

Autor:

David Fernando Paidá Romero – C.I.: 0104781463

david.paida.romero@gmail.com

Director:

Mgt. Nelson Darío Ortega Cedillo. – C.I.: 0104617360

Cuenca, Ecuador

4/05/2021



RESUMEN:

Este trabajo consiste en la selección y elaboración de cuatro arreglos para el formato de guitarra sola de los cuatro pasillos: Que es Amar, A Quién Buscas, Este es mi Sufrimiento, De Amor me Muero, y escritos originalmente para piano y previamente seleccionados del catálogo musical elaborado por el musicólogo Lenin Estrella Aráuz, los cuales se fijaron considerando el formato, género y estilo musical.

Los cuatro arreglos se enfocaron en la modificación de los siguientes elementos musicales: forma, melodía, ritmo y armonía; y, la adaptación de la técnica instrumental. Es decir que, las obras para el formato de piano sean interpretadas en la guitarra.

Este trabajo consta de dos capítulos que están divididos de la siguiente manera: El primer capítulo, hace referencia al pasillo ecuatoriano y la trayectoria musical de Alfonso Aráuz en donde se dará a conocer el contexto histórico del pasillo ecuatoriano y las características musicales de dicho género, es decir se presentará un breve resumen de la biografía del compositor y su repertorio en términos generales.

El capítulo dos se enfoca directamente al análisis descriptivo de dos arreglos en contraste a las obras originales de Alfonso Aráuz, cuyo propósito es dar a conocer las técnicas empleadas sobre dichas composiciones. Primero, se podrá apreciar que tipos de técnicas se utilizan en el tratamiento melódico, que son: fillers dead spot, filler rítmico tail o cola, lead in, contramelodía, cliché obbligato, secuencias, reducción, aumentación, y canon; segundo, el tratamiento morfológico mediante las siguientes técnicas, que son: aumentación de introducción y estribillos (estructuras repetitivas), repeticiones de secciones, nuevas secciones del arreglista, coda; tercero, el tratamiento rítmico mediante las siguientes técnicas, que son: polirítmias, polimetría, truncación rítmica (variación motívica rítmica), pedal, breaks. Finalmente, en el cuarto aspecto, se presenta el



tratamiento armónico con las siguientes técnicas: rearmonización de acordes, dominantes secundarias, sustitutos tritonales, acordes sustitutos, modulación a una tonalidad con una misma tónica.

Palabras Clave: Arreglos. Pasillos. Alfonso Araújo. Guitarra.



ABSTRACT:

This work consists of the selection and elaboration of four arrangements for the guitar solo format of the four pasillos: Que es Amar, A Quién Buscas, Este es mi Sufrimiento, De Amor me Muero, and originally written for piano and previously selected from the catalog musical prepared by musicologist Lenin Estrella Aráuz, which were set considering the format, genre and musical style.

The four arrangements focused on modifying the following musical elements: Form, Melody, Rhythm, and Harmony; and, the adaptation of the instrumental technique. In other words, the works for the piano format are performed on the guitar.

This work consists of two chapters that are divided as follows: The first chapter refers to the Ecuadorian pasillo and the musical career of Alfonso Aráuz where the historical context of the Ecuadorian pasillo and the musical characteristics of that genre will be revealed, In other words, a brief summary of the composer's biography and his repertoire will be presented in general terms.

Chapter two focuses directly on the descriptive analysis of two arrangements in contrast to the original works of Alfonso Aráuz, whose purpose is to share the techniques used on these compositions. First, it will see what types of techniques are used in the melodic treatment, which are: dead spot fillers, tail or tail rhythmic filler, lead in, counter melody, obliged cliché, sequences, reduction, augmentation, and canon; Second, morphological treatment using the following techniques, which are: introduction and chorus augmentation (repetitive structures), section repetitions, new arranger sections, coda; Third, rhythmic treatment using the following techniques, which are: polyrhythms, polymetry, rhythmic truncation (rhythmic motivic variation), pedal, breaks. Finally, in the fourth aspect, the harmonic treatment with the following techniques is presented:



Chord re-harmonization, secondary dominants, tritonal substitutes, substitute chords, modulation to a key with the same key.

Key Words: Arrangements. Pasillo. Alfonso Aráuz. Guitar.



ÍNDICE DE CONTENIDO

RESUMEN	2
ABSTRACT	4
ÍNDICE	6
ÍNDICE DE IMÁGENES	8
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES MUSICALES	9
ÍNDICE DE TABLAS	12
CLÁUSULA DE DERECHO DE AUTOR	13
CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL	14
DEDICATORIA	15
AGRADECIMIENTO	16
INTRODUCCIÓN	17
CAPÍTULO I. El pasillo en el Ecuador: obras de Alfonso Aráuz	21
1.1. Breve acercamiento al origen y evolución del pasillo en el Ecuador	21
1.2. Principales compositores de pasillo ecuatoriano entre los años 1859 - 1982	25
1.3. Elementos musicales del pasillo ecuatoriano	27
1.3.1. Melodía: movimiento y frases melódicas	27
1.3.2. Armonía: modulaciones, progresiones armónicas	30
1.3.3. Ritmo: métrica, agógica, cambios de compás	33
1.3.4. Forma: introducción, estribillo, puente, parte A, parte B „.....	35
1.4. Vida y obra de Alfonso Aráuz	38
1.4.1. Alfonso Aráuz	38
1.4.2. Repertorio de pasillos de Alfonso Aráuz	40



1.4.3. Obras seleccionadas para la elaboración de los arreglos.....	40
CAPÍTULO II. Descripción de las técnicas empleadas en los arreglos; con una breve descripción y análisis de dos arreglos seleccionados “Que es Amar” y “A Quién Buscas”	42
2.1. Recursos técnicos de la guitarra sola aplicados en los arreglos del repertorio seleccionado	42
2.2. Técnicas musicales aplicadas a los arreglos en el repertorio seleccionado.....	46
2.2.1. Técnicas utilizadas en los arreglos seleccionados	47
2.3. Descripción y análisis de los arreglos “Que es Amar” y “A Quién Buscas”	63
2.3.1. Descripción y análisis morfológico el arreglo “Que es Amar”	63
2.3.2. Descripción y análisis melódico del arreglo “Que es Amar”	66
2.3.3. Descripción y análisis rítmico del arreglo “Que es Amar”	68
2.3.4. Descripción y análisis armónico del arreglo “Que es Amar”	72
2.4. Descripción y análisis del arreglo “A Quién Buscas”	76
2.4.1. Descripción y análisis morfológico del arreglo “A Quién Buscas”	77
2.4.2. Descripción análisis melódico del arreglo “A Quién Buscas”	79
2.4.3. Descripción y análisis rítmico del arreglo “A Quién Buscas”	83
2.4.4. Descripción y análisis armónico del arreglo “A Quién Buscas”	85
Conclusiones	91
Bibliografía	93
Anexos	94



ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Alfonso Teófilo Aráuz Vargas, archivo familiar facilitado por Lilia Aráuz y Gladys Arauz. Fuente: Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Aráuz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la mishquilla en el aire típico y el albazo. 39



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES MUSICALES

Ilustración Musical 1: Pasillo en su forma bailable hasta la media del siglo XIX. Fuente: Historia de la música del Ecuador.	22
Ilustración Musical 2: Rítmica del pasillo Fuente: Identidades musicales Ecuatoriana diseño difusión y mercadeo en quito de una serie de productos radiales sobre musical nacional.	24
Ilustración Musical 3: Fuente: Identidades musicales Ecuatoriana diseño difusión y mercadeo en quito de una serie de productos radiales sobre musical nacional.	24
Ilustración Musical 4: Métrica y Tempo según la región del pasillo, Fuente: Historia de la música del Ecuador	24
Ilustración Musical 5: El Alma en los Labios primeros cinco compases. Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/05/	27
Ilustración Musical 6: El Alma en los Labios compás del Diez al trece. Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/05/	28
Ilustración Musical 7: El Alma en los Labios compás catorce al diecisiete. Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/05/	29
Ilustración Musical 8: El Alma en los Labios compás dieciocho al veintidós. Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/05/	29
Ilustración Musical 9: El Alma en los Labios del compás veintisiete al treinta. Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/05/	29
Ilustración Musical 10: El Alma en los Labios compas 31 al 34. Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/05/	30
Ilustración Musical 11: Romance de mi destino compas 1 al 4. Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/06/nos-piden-otro-pasillo-clasico-romance.html	31
Ilustración Musical 12: Romance de mi destino compás 5 al 9. Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/06/nos-piden-otro-pasillo-clasico-romance.html	31
Ilustración Musical 13: Romance de mi destino compás 10 al 44. Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/06/nos-piden-otro-pasillo-clasico-romance.html	31
Ilustración Musical 14: Romance de mi destino compas 15 al 19. Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/06/nos-piden-otro-pasillo-clasico-romance.html	32
Ilustración Musical 15: Romance de mi destino compás 20 al 24. Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/06/nos-piden-otro-pasillo-clasico-romance.html	32
Ilustración Musical 16: Romance de mi destino compás 25 al 28. Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/06/nos-piden-otro-pasillo-clasico-romance.html	33
Ilustración Musical 17: Análisis rítmico del pasillo “Reír Llorando” compas 1 al 20. Fuente: https://es.scribd.com/doc/117797579/Reir-llorando	34
Ilustración Musical 18: Fragmento del pasillo Confesión compás 1 al 12. Fuente: https://dokumen.tips/documents/confesion-pasillo.html	35
Ilustración Musical 19: Fragmento del pasillo Flores Negras. Fuente: https://www.facebook.com/emperador2921193/photos/a.161620674046115/161620690712780/?type=3&theater	36



Ilustración Musical 20: Fragmento del Pasillo Flores Negras, Puente. Fuente: https://www.facebook.com/emperador2921193/photos/a.161620674046115/161620690712780/?type=3&theater	36
Ilustración Musical 21: Fragmento del Pasillo Pasional parte A. Fuente: http://guitarraecuadorianabkts.blogspot.com/2013/06/pasillo-pasional-enrique-espin-yepes.html	37
Ilustración Musical 22: Fragmento del pasillo Invernal parte B. Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/07/nos-piden-la-partitura-del-pasillo.html	38
Ilustración Musical 23: fragmento del arreglo “Que es amar” introducción en forma base.	64
Ilustración Musical 24: Fragmento del arreglo “Que es Amar” compases 20-21 extensión.	64
Ilustración Musical 25: Fragmento del arreglo "Que es Amar" B' (B prima)	65
Ilustración Musical 26: Coda en el arreglo “Que es Amar”.	65
Ilustración Musical 27: Aplicación de la técnica melódica Filler Dead Spot.	66
Ilustración Musical 28: Uso de fillers, Secuencias y Canon musicales (22-29).	67
Ilustración Musical 29: Uso de Fillers y Secuencias en el arreglo “Que es Amar” (45-52).	67
Ilustración Musical 30: Aplicación de la técnica tail o cola compases (63-65), Arreglo “Que es Amar”	68
Ilustración Musical 31: aplicación de la técnica aumentación melódica. (71-80), Arreglo “Que es Amar”.	68
Ilustración Musical 32: Aspectos rítmicos del arreglo “Que es Amar” compás 1.	69
Ilustración Musical 33: Alteración de la agógica con calderón (16-20), Arreglo “Que es Amar”.	69
Ilustración Musical 34: Alteración del tempo original de obra (76-80), Arreglo “Que es Amar”.	70
Ilustración Musical 35: Modificación de la rítmica original 1er patrón compás 1. Arreglo “Que es Amar”.	70
Ilustración Musical 36: Modificación de la rítmica original 2do patrón compás 8, Arreglo “Que es Amar”.	70
Ilustración Musical 37: Modificación de la rítmica original 3er patrón (32-33), Arreglo “Que es Amar”.	71
Ilustración Musical 38: Modificación de la rítmica original 4to patrón (38-39), Arreglo “Que es Amar”.	71
Ilustración Musical 39: Modificación de la rítmica original con breaks (53-54), Arreglo “Que es Amar”.	71
Ilustración Musical 40: Uso de técnicas armónicas compases 20-23, Arreglo “Que es Amar”.	75
Ilustración Musical 41: Uso de sustitutos por notas en común y dominantes secundarias (87-90), Arreglo “Que es Amar”.	76
Ilustración Musical 42: creación de una nueva parte en el arreglo Intro (1-9), arreglo "A Quien Buscas".	78
Ilustración Musical 43: Agregación de puente (34-37), arreglo "A Quien Buscas".	78
Ilustración Musical 44: Agregación de la sección B' (54-69), arreglo "A Quien Buscas".	79
Ilustración Musical 45: Agregación de una Coda para el final del arreglo (70-73), arreglo "A Quien Buscas".	79



Ilustración Musical 46: Aplicación de la técnica lead in en el arreglo (1-2), arreglo "A Quien Buscas".	80
Ilustración Musical 47: Aplicación de la técnica Tail o cola en el arreglo (9), arreglo "A Quien Buscas".	80
Ilustración Musical 48: Aplicación de varias técnicas melódicas (10-13), arreglo "A Quien Buscas".	81
Ilustración Musical 49: Uso de una pequeña contramelodía (14-15), arreglo "A Quien Buscas".	81
Ilustración Musical 50: Aplicación del cliché melódico (16-17), arreglo "A Quien Buscas".	81
Ilustración Musical 51: Uso de Filler rítmicos melódicos y reducción de melodía (16-25), arreglo "A Quien Buscas".	82
Ilustración Musical 52: Aplicación de Filler rítmico en la melodía (51-53), arreglo "A Quien Buscas".	82
Ilustración Musical 53: Aplicación de Filler melódico y Dead spot (62-69), arreglo "A Quien Buscas".	83
Ilustración Musical 54: Parámetros rítmicos (1-10), arreglo "A Quien Buscas".	83
Ilustración Musical 55: Uso del recurso Calderón (9), arreglo "A Quien Buscas".	84
Ilustración Musical 56: Uso del recurso Rit. (71-73), arreglo "A Quien Buscas".	84
Ilustración Musical 57: 1er patrón rítmico (3), arreglo "A Quien Buscas".	84
Ilustración Musical 58: 2do patrón rítmico (10), arreglo "A Quien Buscas".	84
Ilustración Musical 59: 3er patrón rítmico (18), arreglo "A Quien Buscas".	85
Ilustración Musical 60: 4to patrón rítmico (22), arreglo "A Quien Buscas".	85
Ilustración Musical 61: 5to patrón rítmico (30), arreglo "A Quien Buscas".	85
Ilustración Musical 62: uso de dominante secundario (36-37), arreglo "A Quien Buscas".	89
Ilustración Musical 63: Aplicación de modulación y sustituto Tritonal en la coda (70-73), arreglo "A Quien Buscas".	90



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Cronología de compositores desde 1859 - 1982. (Aguirre, Historia de la musica del Ecuador, 2012)	27
Tabla 2: análisis de la obra el alma en los labios compás 6 al 9.	27
Tabla 3: Análisis de la obra el alma en los labios compás 10 al 13.	28
Tabla 4: Análisis de la obra el alma en los labios compás 14 al 17.	29
Tabla 5: Análisis de la obra el alma en los labios compás 18 al 22.	29
Tabla 6: Análisis de la obra el alma en los labios compás 27 al 30.	30
Tabla 7: Análisis de la obra el alma en los labios compás 31 al 34.	30
Tabla 8: Análisis armónico de la obra "Romance de mi destino" 1 al 4.	31
Tabla 9: Análisis armónico de la obra "Romance de mi destino" 5 al 9.	31
Tabla 10: Análisis armónico de la obra "Romance de mi destino" 10 al 14.	32
Tabla 11: Análisis armónico de la obra "Romance de mi destino" 15 al 19.	32
Tabla 12: Análisis armónico de la obra "Romance de mi destino" 20 al 24.	32
Tabla 13: Análisis armónico de la obra "Romance de mi destino" 25 al 28.	33
Tabla 14: Pasillos escritos por Alfonso Arauz.	40
Tabla 15: Criterios de selección y comunes entre las obras seleccionadas.	41
Tabla 16: Análisis de la obra " Que es Amar".	63
Tabla 17: Análisis Morfológico del Arreglo " Que es Amar" compases 1 al 90.	63
Tabla 18: descripción armónica de la obra original "Que es Amar" del compás 1 al 8.	72
Tabla 19: Descripción armónica de la obra "Que es Amar" del compás 9 al 18.	72
Tabla 20: Descripción armónica de la obra "Que es Amar" del compás 19 al 28.	73
Tabla 21: Descripción armónica de la obra "Que es Amar" del compás 29 al 36.	73
Tabla 22: Descripción armónica de la obra "Que es Amar" del compás 37 al 46.	73
Tabla 23: Descripción armónica del arreglo "Que es Amar" introducción del compás 1 al 9.	74
Tabla 24: Análisis armónico del arreglo "Que es Amar" del compás 10 al 21.	74
Tabla 25: Análisis armónico del arreglo "Que es Amar" del compás 30 al 44.	75
Tabla 26: Análisis armónico del arreglo "Que es Amar" del compás 31 al 40.	75
Tabla 27: Análisis armónico del arreglo "Que es Amar" del compás 87 al 90.	77
Tabla 28: Análisis morfológico de la obra "A Quien Buscas".	77
Tabla 29: Análisis morfológico del arreglo "A Quien Buscas".	77
Tabla 30: Análisis armónico de la obra "A Quien Buscas" del compás 1 al 8.	86
Tabla 31: Análisis armónico de la obra "A Quien Buscas" del compás 9 al 16.	86
Tabla 32: Análisis armónico de la obra "A Quien Buscas" del compás 17 al 24.	86
Tabla 33: Análisis armónico de la obra "A Quien Buscas" del compás 25 al 32.	86
Tabla 34: Análisis armónico de la obra "A Quien Buscas" del compás 33 al 40.	87
Tabla 35: Análisis armónico del arreglo "A Quien Buscas" del compás 1 al 9.	87
Tabla 36: Análisis armónico del arreglo "A Quien Buscas" del compás 10 al 15.	88
Tabla 37: Análisis armónico del arreglo "A Quien Buscas" del compás 18 al 31.	88
Tabla 38: Análisis armónico del arreglo "A Quien Buscas" del compás 32 al 45.	88
Tabla 39: Análisis armónico del arreglo "A Quien Buscas" del compás 46 al 55.	89
Tabla 40: Análisis armónico del arreglo "A Quien Buscas" del compás 54 al 69.	89
Tabla 41: Análisis armónico del arreglo "A Quien Buscas" del compás 70 al 73.	89



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo David Fernando Paidá Romero en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Elaboración e interpretación de cuatro arreglos para guitarra sola de obras pianísticas del compositor Alfonso Aráuz entre los años 1959-1973", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 4 de mayo del 2021.

David Fernando Paidá Romero.

C.I: 0104781463



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo David Fernando Paidá Romero, autor/a del trabajo de titulación "Elaboración e interpretación de cuatro arreglos para guitarra sola de obras pianísticas del compositor Alfonso Aráuz entre los años 1959-1973", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 4 de mayo del 2021.

David Fernando Paidá Romero.

C.I: 0104781463



DEDICATORIA:

Dedico este trabajo a mi madre Lourdes Paidá, mi hermano Christian Quezada, a mis abuelos Sergio Paidá y María Romero, a mis tíos Diana, Cecilia, Vinicio, José, Carmen y por último a mi prima Michelle que han sido mi máximo apoyo y compañía desde la niñez hasta el día de hoy, por su apoyo incondicional en mi carrera y que han estado siempre alentándome para poder seguir adelante.



AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad de Cuenca por haberme permitido
realizar mis estudios y poderlos terminar satisfactoriamente.

A mi director de tesis Mgt. Nelson Darío Ortega Cedillo
que, con sus enseñanzas y consejos me ha ayudado
a superarme y con su sabiduría ha sabido guiarme
en la elaboración de este trabajo.

También agradezco al Mgt. en Musicología Guillermo Estrella
quien me facilitó los manuscritos del compositor
Alfonso Aráuz e hizo posible el desarrollo
de este trabajo.



INTRODUCCIÓN:

La presente investigación aborda una propuesta arreglística para guitarra de cuatro pasillos ecuatorianos del compositor Alfonso Aráuz, que se encuentran en el formato original para piano. De esta manera con los arreglos se propone presentar las obras del compositor Alfonso Aráuz en formato para guitarra mediante un tratamiento morfológico, melódico, rítmico y armónico, cuyos elementos serán utilizados en función a las técnicas de arreglos.

El pasillo, se ha considerado como un género principal en el repertorio de la música ecuatoriana, el cual se encuentra registrado en diferentes formatos tales como: piano, cuarteto de cuerdas, guitarra, canto. Por lo tanto, la guitarra por sus cualidades melódica, armónica, ha sido aprovechada por varios compositores ecuatorianos, sin embargo, el número de obras escritas para guitarra a través del género pasillo ecuatoriano es limitado (Aguirre, 2012).¹

Cabe resaltar que el pasillo ecuatoriano se considera como un género importante en el repertorio nacional, “El pasillo ecuatoriano por sus propias características constituye el máximo referente musical a nivel nacional e internacional” (Sylvia, 2012).² En el cual existen un número importante de composiciones “El brillante aporte musical de los primeros compositores ha trascendido en el tiempo por su altísima calidad que ha sido resultado de la disciplina, dedicación y compromiso con su vocación musical” (Sylvia, 2012).³ Sin embargo, existen obras de este género que se desconocen dentro del repertorio popular ecuatoriano como son las obras del compositor Alfonso Aráuz, de las cuales no

¹ Libro Historia de la música del Ecuador, Quito 2012, autor Mario Godoy Aguirre.

² Libro La identidad Musical del Ecuador, Quito 2012, autor Sylvia Herrera D.

³ Libro La identidad Musical del Ecuador, Quito 2012, autor Sylvia Herrera D.



se ha encontrado antecedentes de adaptación o arreglos para guitarra de los siguientes temas: “Que es Amar”, “De Amor me Muero”, “A Quién Buscas”, “Este es mi Sufrimiento”; dentro del repositorio de la Universidad Estatal de Cuenca y en otras fuentes digitales. Por lo tanto, en la presente investigación se ha visto la necesidad de tomar un repertorio bajo criterios de selección que está compuesto por manuscritos originales en formato de piano para posteriormente aplicar un tratamiento de adaptación y arreglos para el formato de guitarra.

La definición de arreglo musical se basa en cambiar ciertos elementos musicales como armonía, ritmo y melodía con la finalidad de embellecer y enriquecer la sonoridad, la forma o morfología de la obra. Para la elaboración de arreglos es primordial conocer los aspectos principales de las obras en el formato original mediante un análisis de los elementos musicales y técnicas compositivas que determinarán el desarrollo de los arreglos con la finalidad de ser interpretadas en un concierto. Así pues, para una mejor comprensión y más detallada comprobación de las estructuras musicales de las obras mediante el análisis de las partituras originales y sus aspectos melódicos, rítmicos y armónicos, con la finalidad de demostrar la adaptabilidad y sonoridad de las obras originales para piano a guitarra.

Este proceso musical se ve reflejado en arreglos como: “Pasional, Flores Negras, Esmeraldas” (Pazmiño, 2008)⁴, entre otros ejemplos de tratamiento arreglístico aplicado al instrumento. De esta manera, el proyecto de tesis no solo trata de presentar los arreglos de obras relevantes en el repertorio de música popular ecuatoriana, sino de utilizar obras desconocidas por la comunidad musical en general y presentarlos en formato de guitarra

⁴ Libro Música Ecuatoriana para Sólo de Guitarra, Quito 2008, autor Terry Pazmiño.



sola para que esta música pueda ser interpretada y conocida por la comunidad musical en general.

En consecuencia, los arreglos requieren de diferentes tratamientos, sean esto sobre los elementos melódicos, armónicos, morfológico y rítmico. Por lo tanto, luego de conocer el repertorio seleccionado del compositor se ha hecho una breve descripción de la obra para conocer los elementos que sirven para el tratamiento del arreglo. De esta manera, los arreglos se enfocan en el tratamiento melódico, que es el desarrollo de la melodía a través de las técnicas de composición seleccionadas; el tratamiento compositivo, que es la rearmonización mediante sustitución y adición de acordes; el aspecto rítmico, que es el tratamiento rítmico mediante la alteración leve de la métrica, el pulso (agógica);⁵ por último, el tratamiento morfológico, que es en la adición u omisión de la forma (secciones, introducciones, estribillos, puentes) o estructura (frases, periodos).

Los arreglos del proyecto de tesis, como se ha descrito requieren una investigación que aborde metodologías pertinentes, tales como; la metodología cuantitativa, que es la recopilación de partituras, manuscritos. Metodología analítica, que es la descripción de los elementos musicales de las obras originales seleccionadas. Cuyo fin, es conocer los elementos para el tratamiento arreglístico de la obra. Metodología comparativa, que es la comparación y descripción de las cuatro obras seleccionadas con los arreglos terminados, metodología exploratoria ya que los arreglos a realizar con obras del compositor ecuatoriano Alfonso Aráuz para el formato de guitarra sola es un material de difícil acceso actualmente y en gran parte carente de información para su sustentación. Metodología

⁵ La agógica se refiere a los aspectos expresivos de la interpretación musical mediante la modificación de su velocidad. Esta puede afectar desde una nota hasta una sección completa de una obra.



explicativa (ejemplos o ilustraciones de métodos o técnicas para arreglos) ya que este trabajo está destinado a describir y a su vez explicar dificultades de transposición, adaptación y modificación de las obras originales dentro del proceso arreglista de las obras, de tal manera que se pueda conocer si los arreglos cumplen con la finalidad de presentar las obras del compositor Alfonso Aráuz sin perder el estilo y la esencia del compositor.



CAPÍTULO I

En el siguiente capítulo se presentan temas sobre el género pasillo, donde se encuentra el origen, evolución, cronología y características musicales de los compositores ecuatorianos contemporáneos.⁶

El pasillo en el Ecuador: obras de Alfonso Aráuz.

1.1.- Breve acercamiento al origen y evolución del pasillo en el Ecuador.

El pasillo es un género musical de canción y baile criollo, cuyo ritmo sirve para el baile entre una pareja entrelazada, de origen multi-nacionalista gestado en el siglo XIX en las época de guerras independistas de Sudamérica, el pasillo es una mezcla de varios ritmos y nacionalidades. Inicialmente éste género se llamó El Colombiano, con el nombre de Colombia en las primeras décadas del siglo XIX, se denominaba de este modo a los países que conformaron La Gran Colombia históricamente conocida con este nombre, cabe señalar que el pasillo no tiene un origen exacto, el nombre de pasillo se da por la forma de baile que es rápido y de pasos cortos. Originalmente el pasillo fue un género de baile entrelazado propio de los estratos populares que rápidamente ganó un espacio por ser un baile de pareja unida, surge como respuesta hacia los bailes de salón de la burguesía criolla, los primeros pasillos son transmitidos por tradición auditiva y sin partituras. Existen pasillos que tienen partituras que datan desde finales del siglo XIX, posteriormente aparece el pasillo canción que será ejecutado por las bandas del siglo XIX y siglo XX que proporcionaron la difusión y las primeras grabaciones del pasillo. En el siglo XIX existieron en su mayoría pasillos instrumentales bailables preferentemente en

⁶ Perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive.

tonalidad mayor, el pasillo con la forma de baile o danza se queda hasta los años 50 del siglo XIX. (Aguirre, 2012)⁷.

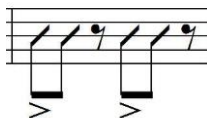


Ilustración Musical 1: Pasillo en su formaailable hasta la media del siglo XIX.
Fuente: Historia de la música del Ecuador.

El pasillo no es exclusivo de Ecuador ya que también existe en Venezuela y Colombia, pero el Ecuador se destaca en este género nacionalizado e incluso creando una propuesta de himno para el congreso de esa época (1865) por el argentino Juan José Allende que después de las guerras independistas en los años treinta del siglo XIX el pasillo o también llamado colombiano ya era reconocido entre músicos populares, así retomando a su país los soldados llevaron este género hacia su tierra (Aguirre, 2012)⁸

En base a la investigación realizada por Mario Godoy en el Ecuador las dos clases de pasillos que podemos distinguir son: pasillo serrano el cual por la influencia del yaraví es melancólico y el pasillo costeño tiene un carácter festivo y más rápido. Así el pasillo serrano del norte ha estado representado mayormente por: Carlos Amable Ortiz, Ortiz Marco Tulio, Guillermo Garzón, Miguel Ángel Cazares, de la sierra sur el pasillo azuayo: Francisco Paredes Herrera, y Rafael Carpio Abad, En Loja: Segundo Cueva y Salvador Bustamante Celi; En el pasillo costeos se destacan: Nicasio Safadi, Enrique Ibáñez Mora, Carlos Solís y Constantino Moreira.

⁷ Historia de la música del Ecuador 2012 autor Mario Godoy Aguirre.

⁸ Historia de la música del Ecuador 2012 autor Mario Godoy Aguirre.



Por lo mencionado en el párrafo anterior cabe recalcar que a mediados del siglo XX el pasillo llega a su esplendor con la aparición de varios compositores ecuatorianos que convirtieron esta melodía en un símbolo nacional ecuatoriano, este género tuvo gran acogida por dos razones fundamentales: (Sylvia, 2012)⁹

- 1) Para esta época el género ya gozaba de una gran aceptación por la mayor parte de la población.
- 2) Fue la aplicación de poemas en sus letras pertenecientes a la época de los decapitados como Medardo Ángel Silva del pasillo “El alma en los labios”, José María Egas Autor de “Invernal”, Arturo Borja, Ernesto Noboa.

“El pasillo en la actualidad se encuentra vigente en Ecuador, Colombia, parte de Venezuela en la región andina, México y Costa Rica (pasillo guanacasteco), pero sin duda en el Ecuador fue donde mejor se adaptó convirtiéndose en un género musical emblemático de esta región.” (Aguirre, 2012)¹⁰.

Por otro lado, es primordial conocer los elementos musicales que caracterizan el pasillo ecuatoriano como es la métrica, melodía y armonía.

Cuando el ritmo pasillo originalmente de los europeos cae en manos de los criollos sufre una modificación en su rítmica en vez de tres negras por compás cambia a una negra con punto, una corchea y una negra, con esta modificación también acelera el ritmo logrando una danza más movida y al momento de bailar se dan pequeños pasos debido a su tempo eh allí donde gana su nombre como pasillo (Vasco, 2009)¹¹.

⁹ La Identidad Musical Del Ecuador: El Pasillo 2012 autor: Sylvia Herrera.

¹⁰ Libro Historia de la música del Ecuador 2012 autor Mario Godoy Aguirre.

¹¹ Identidades musicales ecuatorianas diseño difusión y mercadeo en quito de una serie de productos radiales sobre música nacional pág.: 135-146 autor: Vasco, María Magdalena Muñoz, quito 2009.



Ilustración Musical 2: Rítmica del pasillo

Fuente: Identidades musicales ecuatoriana diseño difusión y mercadeo en quito de una serie de productos radiales sobre musical nacional.

Actualmente la métrica del pasillo también usa la forma: dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra. En el Ecuador generalmente se escribe en $\frac{3}{4}$.



Ilustración Musical 3: Fuente: Identidades musicales ecuatoriana diseño difusión y mercadeo en quito de una serie de productos radiales sobre musical nacional.

Para el pasillo serrano el tempo cifrado con metrónomo es igual a negra 96, en cuanto al pasillo costeño el tempo es igual a negra 114 (Aguirre, 2012)¹².

Ilustración Musical 4: Métrica y Tempo según la región del pasillo¹³

Fuente: Historia de la música del Ecuador

Su forma morfológica, la mayoría de veces es A-B-B, aunque también se utiliza A-B-C. Cada uno llevando una introducción o estribillo de unos 4-8 compases. Actualmente el pasillo está en tonalidad menor. En varios de ellos se evidencian la escala pentafónica andina.

¹² Libro Historia de la música del Ecuador 2012 autor Mario Godoy Aguirre.

¹³ Ejemplo de pasillo costeño: “Guayaquil de mis Amores”; ejemplo de pasillo serrano: “Sendas Distintas”.

1.2.- Principales compositores de pasillo ecuatoriano entre los años 1859-1982.

Es importante conocer el nombre de varios compositores, que sin duda influenciaron en la producción musical de Alfonso Aráuz. Los mismos que se desarrollaron entre los años 1859 a 1982 y que presentan composiciones en este género musical (el pasillo) encontrando elementos comunes entre sí (Aguirre, 2012)¹⁴.

Compositor	Nacimiento	Muerte	Datos.
Carlo Amable Ortiz	1859	1937	Alumno del primer conservatorio fundado por García Moreno y gran aporte Al pasillo ecuatoriano.
José María Rodríguez	1847	1940	Compositor cuencano y docente.
Aparicio Córdoba	1847	1931	
Antonio Nieto	1859	1922	Compositor de varias marchas fúnebres
Alfredo Baquerizo Moreno	1859	1951	
Pedro Pablo Traversari	1874	1956	Conocido por su colección de instrumentos universales y trabajos de investigación.
Segundo Luis Moreno Andrade	1882	1972	Gran aporte al estudio de la historia de la música ecuatoriana.
Salvador Bustamante Celi	1876	1935	
Francisco Salgado Ayala	1880	1970	Padre de Luis Humberto Salgado.
Carlos Brito Benavidez	1891	1943	Compositor de pasillo “Sombras”
Francisco Paredes Herrera.	1891	1952	Compositor cuencano conocido como: “Príncipe del pasillo ecuatoriano”
Julio Cañar.	1898	1986	Compositor de “Échale morocho al pollo”
José Ignacio Canelos.	1898	1957	Gran aporte al pasillo y la música sacra.
Segundo Cueva Celi.	1901	1969	

¹⁴ Libro Historia de la música del Ecuador 2012 autor Mario Godoy Aguirre.



Rudecindo Inga Vélez	1901	1984	Compositor del tema “La bocina”
Guillermo Garzón	1902	1975	Compositor de “Pobre Corazón”
Belisario Peña Ponce.	1902	1959	Compositor de himnos sacros y misas.
Luis Humberto Salgado Torres	1903	1977	Representante de la música académica del siglo XX en el Ecuador
Ángel Honorio Jiménez.	1907	1965	
Inés Jijón.	1909	1995	Inaugura la presencia de la mujer en la música.
Clodevo Gonzales.	1909	1984	
Alfonso Aráuz	1909	1986	
Néstor Cueva Negrete	1910	1978	Compositor y violoncelista estudios realizados en el conservatorio nacional de música de Quito.
Corsino Duran	1911	1975	
Gonzalo Vera Santos	1917	1989	Compositor de la obra “romance de mi destino”
Carlos Bonilla Chávez	1923	2010	Guitarrista, compositor y director de coros.
Enrique Espín Yépez	1926	1997	Compositor, violinista y de amplia trayectoria.
Gerardo Guevara Viteri	1930	N/M	Fundador de la sociedad de autores y compositores del Ecuador.
Carlos Rubira Infante	1921	N/M	El pasacalle alcanza su apogeo.
Carlos Alberto Coba Andrade	1937	N/M	Fuerte influencia de la música andina.
Mesías Maiguashca	1938	N/M	Representante de la música electroacústica.
Rubén Darío Barba	1944	N/M	Compositor de “a mi lindo Ecuador”
Terry Pazmiño	1949	N/M	Compositor y Guitarrista.
Julio Bueno Arévalo.	1958	N/M	Compositor, Pianista y considerado uno de los mejores arreglistas del Ecuador
Arturo Rodas	1951	N/M	Compositor con estudios de electroacústica en Francia.
Mario Godoy Aguirre	1954	N/M	Compositor he investigador de la música nacional.
Diego Luzuriaga	1955	N/M	Flautista, feudo y destacado compositor.

Álvaro Manzano	1955	N/M	Director de orquesta y compositor.
Janneth Alvarado	1963	N/M	Compositora y pianista.
Leonardo Cárdenas	1968	N/M	

Tabla 1 Cronología de compositores desde 1859 - 1982. (Aguirre, Historia de la música del Ecuador, 2012)

1.3.- Elementos musicales del pasillo ecuatoriano.

1.3.1.- Melodía: movimiento y frases melódicas.

La parte más pequeña de una melodía se la puede considerar como una célula rítmica, un punto relevante es la acentuación de sonidos, ya que los tiempos fuertes y débiles cambian el contexto melódico.

A continuación, se analizará la melodía del pasillo el alma en los labios del compositor Francisco Paredes Herrera.

Al igual que varios pasillos de compositores ecuatorianos se utiliza una escala menor y una séptima mayor (C#) como nota de paso para regresar a la tónica (D), en la mayoría de melodías para su creación se utiliza la tónica o tercera nota de la escala como en la siguiente ilustración, cabe resaltar que los motivos resaltados de distinto color estarán presentes en toda la obra, con pequeñas variaciones melódicas.

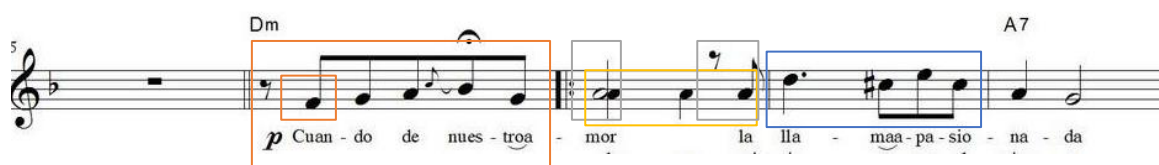


Ilustración Musical 5: El Alma en los Labios primeros cinco compases.

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/05/>

Compás.	6	7	8	9
Tonalidad.	Silencio, 3m, 4J,	5J, 5J, 5J.	R, 7M, 2M, 7M.	5J, 4J.
Dm	5J, 6m, 5J.			

Tabla 2: análisis melódico de la obra el alma en los labios compás 6 al 9.

En el compás 8 de la ilustración musical 5 tenemos la siguiente intervállica (R, 7M, 2M, 7M), pero el mismo motivo rítmico con diferentes intervalos melódico que en la ilustración 5 en el compás 12, de igual manera en los compases número 9 y 13 de las dos ilustraciones el motivo rítmico es el mismo, pero con diferente intervállica: ver ilustración musical 5 (5J, 4J), ver ilustración musical 6 (4J, 3m).



Ilustración Musical 6: El Alma en los Labios compás del Diez al trece.

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/05/>

Compás.	10	11	12	13
Tonalidad.	Silencio, 3M, 4J,	5J, 5J, 7m.	5J, 4J, 6m, 5J.	4J, 3m.
Dm	5J, 6m, 5J.			

Tabla 3: Análisis melódico de la obra el alma en los labios compás 10 al 13.

La siguiente semi frase de cuatro compases es similar al ejemplo musical número dos, pero con pequeñas variantes en la melodía. En el compás 16 tenemos una tercera mayor en tiempo fuerte, la cual transforma al acorde en un mayor séptimo, mientras que en el compás 17 se observa la siguiente intervállica: 7m, 6m.

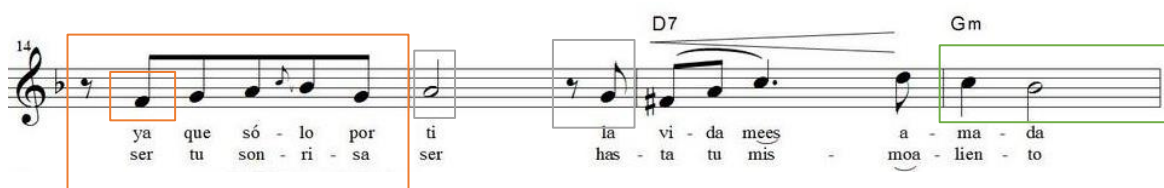


Ilustración Musical 7: El Alma en los Labios compás catorce al diecisiete.

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/05/>

Compás.	14	15	16	17
Tonalidad.	Silencio, 3m, 4J,	5J, 4J.	3M, 5J, 7m, R.	7m, 6m.
Dm	5J, 6m, 5J.			

Tabla 4: Análisis melódico de la obra el alma en los labios compás 14 al 17.

En la semifrase del compás 18 al 22 la melodía tiene una gran similitud con los anteriores compases, cambiando melodías he intervalos como se muestra a continuación en el ejemplo, cabe mencionar que todos los intervalos están analizados en base al centro tonal (Dm).

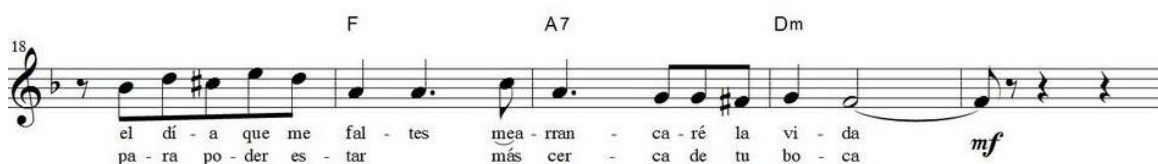


Ilustración Musical 8: El Alma en los Labios compás dieciocho al veintidós.

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/05/>

Compás.	18	19	20	21	22
Tonalidad	Silencio, 6M,	5J, 5J, 7m	5J, 4J, 4J, 3M	5J, 4J	4J
Dm.	R, 7M, 7m, R				

Tabla 5: Análisis de la obra el alma en los labios compás 18 al 22.



Ilustración Musical 9: El Alma en los Labios del compás veintisiete al treinta.

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/05/>

Compás.	27	28	29	30
Tonalidad.	Silencio, 3m, 4J,	Silencio, 5J, 7m, 6m, 5J, 4J.	5J, 4J, 4J.	5J, 4J, 3M,
Dm	5J, 6m, 5J.			4J, 5J.

Tabla 6: Análisis de la obra el alma en los labios compás 27 al 30.



Ilustración Musical 10: El Alma en los Labios compas 31 al 34.

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/05/>

Compás.	31	32	33	34
Tonalidad.	7m, 5J.	Silencio, 5J, R,	7m, 6m, 5J.	6m, 5J, 6m, 7m.
Dm		7m, 6m, 5J.		

Tabla 7: Análisis de la obra el alma en los labios compás 31 al 34.

Como se puede observar en el fragmento de la obra “El Alma en los Labios” los motivos melódicos analizados son similares en la mayor parte de la obra, cambiando únicamente su forma rítmica en breves compases y armónicamente en toda la obra como veremos a continuación en el siguiente punto.

1.3.2.- Armonía: modulaciones, progresiones armónicas.

A continuación, se analiza un fragmento del pasillo “Romance de mi destino” del compositor Gonzalo Vera Santos y letra de Abel Romero Castillo, versión de Johannes Riedel.

La presente obra se encuentra en la tonalidad de F#m con variaciones armónicas y usos de dominantes secundarios como se grafica en las siguientes tablas para observar mejor la estructura de las mismas:

Romance de mi destino

Pasillo ecuatoriano

Texto: Abel Romeo Castillo

Moderato

Música: Gonzalo Vera Santos

Versión Johannes Riedel



Ilustración Musical 11: Romance de mi destino compás 1 al 4.

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/06/nos-piden-otro-pasillo-clasico-romance.html>

Compás.	1	2	3	4
Tonalidad: F#m	V7/IVm	V7/IVm	Ivm	IVm

Tabla 8: Análisis armónico de la obra "Romance de mi destino" 1 al 4.



Ilustración Musical 12 Romance de mi destino compás 5 al 9.

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/06/nos-piden-otro-pasillo-clasico-romance.html>

Compás.	5	6	7	8	9
Tonalidad: F#m	V7/IVm	V7/IVm	Ivm	IVm	IVm

Tabla 9: Análisis armónico de la obra "Romance de mi destino" 5 al 9.



Ilustración Musical 13: Romance de mi destino compás 10 al 44.

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/06/nos-piden-otro-pasillo-clasico-romance.html>

Compás.	10	11	12	13	14
Tonalidad:	IVm	IVm	V7/IVm	V7/IVm	V7/IVm
F#m					

Tabla 10: Análisis armónico de la obra "Romance de mi destino" 10 al 14.



Ilustración Musical 14 Romance de mi destino compas 15 al 19.

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/06/nos-piden-otro-pasillo-clasico-romance.html>

Compás.	15	16	17	18	19
Tonalidad:	V7/IVm	IVm	V7/IVm	V7/IVm	Tonalidad
F#m					GM

Tabla 11: Análisis armónico de la obra "Romance de mi destino" 15 al 19.



Ilustración Musical 15 Romance de mi destino compás 20 al 24.

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/06/nos-piden-otro-pasillo-clasico-romance.html>

Compás.	20	21	22	23	24
Tonalidad:	VIm	IM	VM	Tonalidad	
GM				F#m	IVm

Tabla 12: Análisis armónico de la obra "Romance de mi destino" 20 al 24.

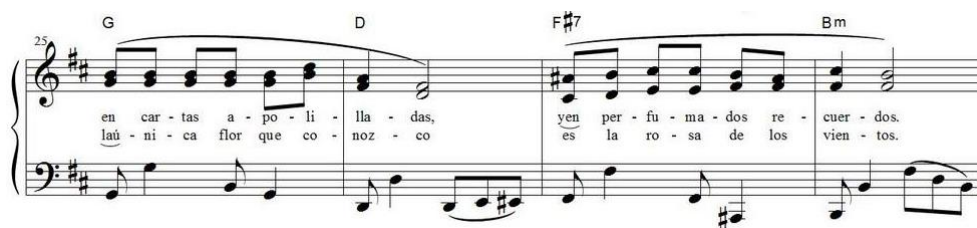


Ilustración Musical 16 Romance de mi destino compás 25 al 28.

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/06/nos-piden-otro-pasillo-clasico-romance.html>

Compás.	25	26	27		28
Tonalidad:	IM	VM	Tonalidad	V7/IVm	IVm
GM			F#m		

Tabla 13: Análisis armónico de la obra "Romance de mi destino" 25 al 28.

1.3.3.- Ritmo: métrica, agógica, cambios de compás.

Para el análisis de la sección rítmica se ha seleccionado la obra "Reír llorando" del compositor Quiteño Carlos Amable Ortiz en el cual se hablará sobre los siguientes aspectos: métrica, agógica y cambios de compás.

En cuanto a la métrica la obra tiene tres negras por compás durante todo el desarrollo rítmico que están dividido en dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra (ritmo base del pasillo ecuatoriano), en un compás de $\frac{3}{4}$ con una agógica *Molto Moderatto*, y con variaciones de intensidad durante la obra.

Molto moderatto

Piano

ten.

pp *sempre*

ten.

ten.

ten.

ten.

pp

mf

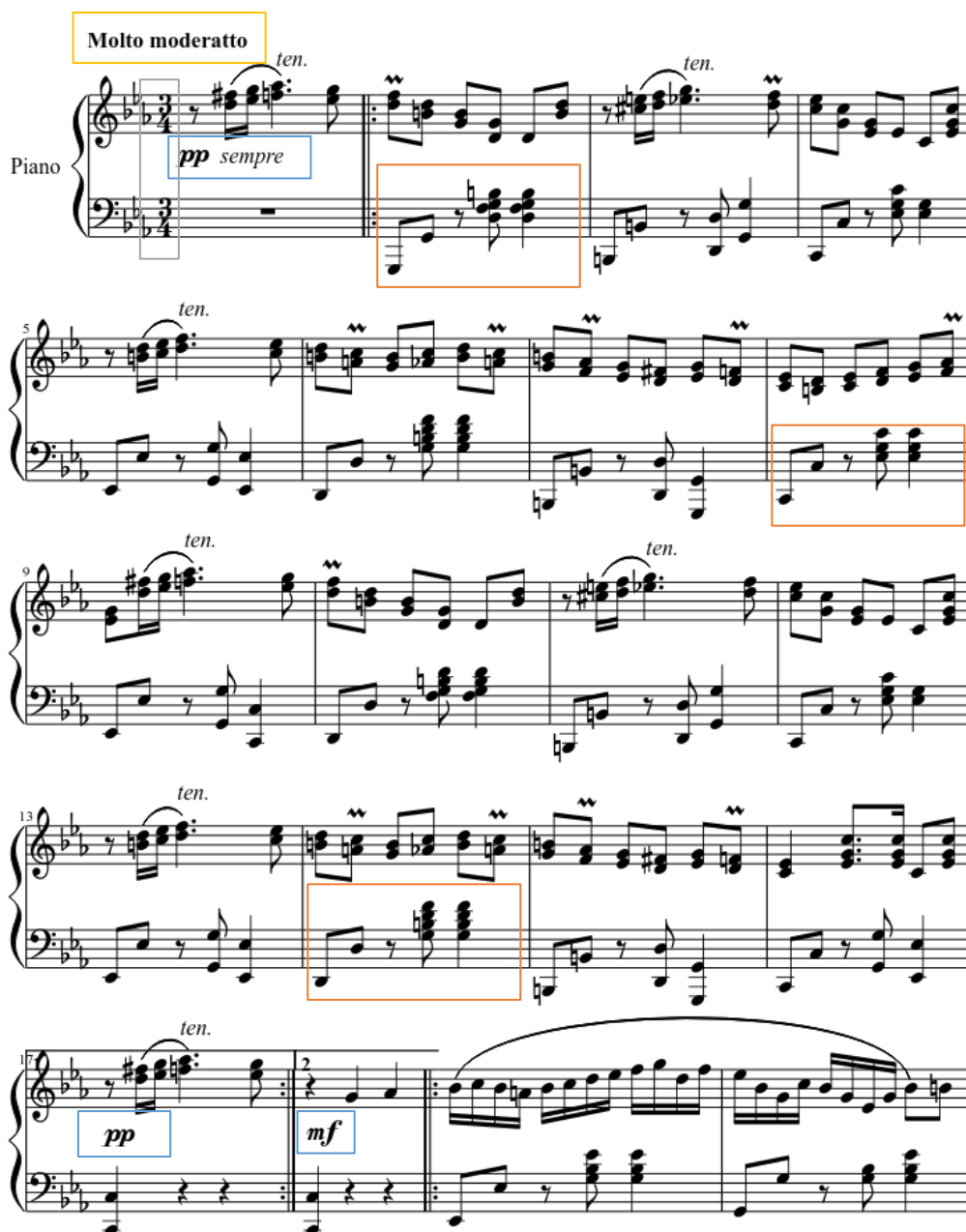


Ilustración Musical 17: Análisis rítmico del pasillo “Reír Llorando” compas 1 al 20.
Fuente: <https://es.scribd.com/doc/117797579/Reir-llorando>

Cabe mencionar que el cambio de compás no existe en esta obra ya que conserva el estilo tradicional del pasillo que está en $\frac{3}{4}$.

1.3.4.- Forma: introducción, estribillo, puente, parte A, parte B.

Los pasillos presentan en cuanto a su estructura formal un lineamiento frecuente, en su morfología que determina los elementos estructurales de este género: introducción, estribillo, puente, parte A, parte B.

Introducción:

La introducción recoge elementos estructurales que se van a desarrollar en la obra, tales como son: tempo matices, agógica, ritmo y motivos cortos de melodías, dando así al oyente una muestra previa del tema.

Ejemplo:

Confesión

Pasillo

Enrique Espín Yépez

Moderato

Piano



Ilustración Musical 18: Fragmento del pasillo Confesión compás al 12.

Fuente: <https://dokumen.tips/documents/confesion-pasillo.html>

El estribillo:

Son elementos que se pueden recoger de la misma obra que posteriormente serán repetidos a la mitad o antes de las estrofas, por lo general duran de cuatro a ocho compases, pero también se puede generar una nueva línea melódica que puede ser de forma instrumental en la mayoría de los casos para esta sección.

Ejemplo:



Ilustración Musical 19: Fragmento del pasillo Flores Negras.

Fuente: <https://www.facebook.com/emperador2921193/photos/a.161620674046115/161620690712780/?type=3&theater>

Puente:

Es una sección de cambio que no necesariamente contiene elementos de la obra y en ocasiones trata de romper la monotonía de la composición para dar un descanso al oyente.

Ejemplo:



Ilustración Musical 20: Fragmento del Pasillo Flores Negras, Puente.

Fuente: <https://www.facebook.com/emperador2921193/photos/a.161620674046115/161620690712780/?type=3&theater>

Parte A o primera parte.

Esta sección generalmente se encuentra elaborada en un tono menor que da lugar a la creación de los primeros motivos que se usaran en la obra.

Ejemplo:

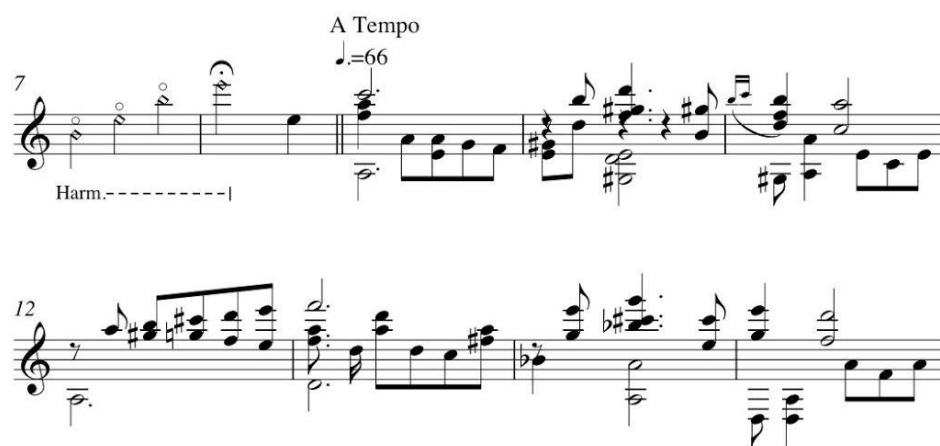


Ilustración Musical 21 Fragmento del Pasillo Pasional parte A. Fuente: <http://guitarraecuadorianabkts.blogspot.com/2013/06/pasillo-pasional-enrique-espin-vepez.html>

La parte B o segunda parte.

Esta parte está compuesta en tono mayor dando así una variedad de color hacia la obra y logrando el contraste de la misma con la parte A.

ejemplo:

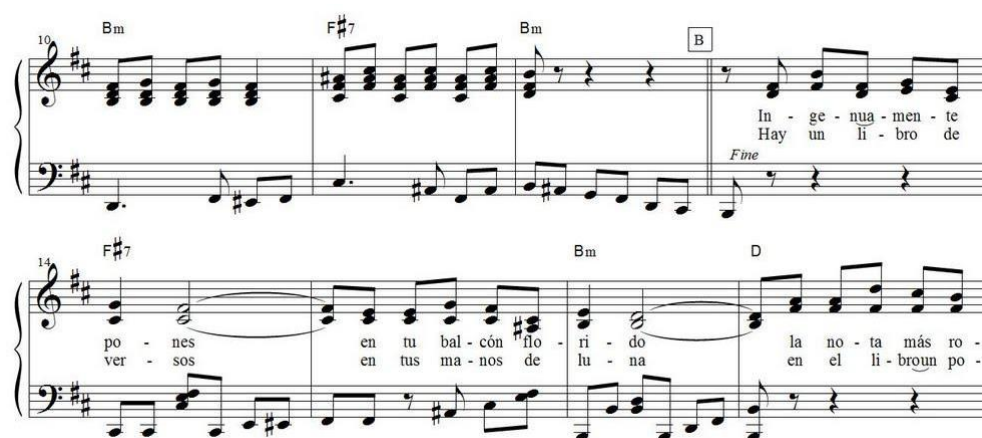


Ilustración Musical 22 Fragmento del pasillo Invernal parte B.

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/07/nos-piden-la-partitura-del-pasillo.html>

1.4.- Vida y obra de Alfonso Aráuz.

1.4.1.- Alfonso Aráuz.

Alfonso Aráuz nace en Quito el 5 de febrero de 1909 su vida como compositor da inicio en 1930 – 1980 gran parte de sus obras se encuentran en copias y manuscritos originales, que actualmente se encuentran en manos de sus hijos, en su totalidad las obras compuestas son de carácter popular y énfasis en el género ecuatoriano (Aráuz, 2017)¹⁵.

¹⁵ Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Aráuz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la mishquilla en el aire típico y el albazo. Pág. 45-47, autor Guillermo Estrella.



Imagen 1: Alfonso Teófilo Aráuz Vargas, archivo familiar facilitado por Lilia Arauz y Gladys Arauz. Fuente: Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Arauz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la mishquilla en el aire típico y el albazo.

En la actualidad al parecer existe dudas de que Alfonso Aráuz tuvo una educación musical formal ya que en su haber actualmente se encuentran registradas 180 obras aproximadamente de carácter popular, algunas interpretadas por artistas famosos de las cuales se citan unas pocas como: el dúo Benítez Valencia, Hermanas Correa, Normita Muela, Dúo Montalvo Díaz, entre otros. muchos de ellos acompañados por excelentes músicos como: Arturo Aguirre (rondador), Segundo Guaña (guitarrista), Segundo Dueñas (guitarrista), Ángel Toapanta (acordeonista), el conjunto Rondador, Rosalino Quintero y su conjunto, Guillermo Rodríguez, Grupo Primicias con Polibio Mayorga, Hnos. Miño Naranjo (Arauz, 2017)¹⁶.

¹⁶ Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Aráuz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la mishquilla en el aire típico y el albazo. Pág. 45-47, autor Guillermo Estrella.

1.4.2.- Repertorio de pasillos Alfonso Aráuz.

La siguiente tabla presenta el repertorio musical de pasillo del compositor Alfonso Aráuz entre las fechas 1959 – 1968 el cual fue desarrollado basándose en las afirmaciones o referencias de manuscritos facilitados por Lenin Guillermo Estrella Aráuz.

No.	Título.	Letra y Música	Ritmo	Fecha
1	¿Qué es amar?	Alfonso Aráuz. T.	Pasillo.	23/07/59
2	De amor me muero.	Alfonso Aráuz. T.	Pasillo.	27/01/60
3	Mentira amada mía.	Alfonso Aráuz. T.	Pasillo.	01/10/60
4	Este es mi sufrimiento.	Alfonso Aráuz. T.	Pasillo.	19/06/63
5	Maestro.	Alfonso Aráuz. T.	Pasillo.	06/04/76
6	A quien buscas.	Alfonso Aráuz. T.	Pasillo.	16/08/73
7	Te ansió.	Alfonso Aráuz. T.	Pasillo.	16/10/78
8	Huasipichay.	Alfonso Aráuz. T.	Pasillo.	18/10/68
9	En silencio.	Alfonso Aráuz. T.	Pasillo.	S/F
10	Lejano Amor.	Alfonso Aráuz. T.	Pasillo.	S/F

Tabla 14: Pasillos escritos por Alfonso Aráuz.

1.4.3.- Obras seleccionadas para la elaboración de los arreglos.

El repertorio de selección a llevarse a cabo suele consistirse de música y partituras de diferentes nacionalidades, compositores, épocas o estilos, y pueden ser para distintos formatos de banda o instrumento solo, basado directamente por obras escritas para piano y se lleva a cabo una transposición y arreglo para guitarra sola siendo así lo más fieles a la idea original del compositor.

El compositor se encuentra ubicado en una época en la cual la idea de crear una identificación propia con obras musicales era indispensable, teniendo en cuenta que se

halla en un periodo de varios compositores nacionalistas y una competencia bastante representativa viéndose obligado a expandir su repertorio.

En la siguiente tabla se presenta un breve análisis de los elementos musicales que se desarrollan mismo que a continuación se detalla.

Obra.	Instrumentación original	Tonalidad	Forma	Compás	Género
Que es amar	Piano	La menor	A-B- A'.	$\frac{3}{4}$	Pasillo
De amor me muero	Piano	La menor	A-B-AB.	$\frac{3}{4}$	Pasillo
A quien buscas	Piano	La menor	A-B-B'	$\frac{3}{4}$	Pasillo
Este es mi sufrimiento.	Piano	La menor	A-B-AB	$\frac{3}{4}$	pasillo

Tabla 15: Criterios de selección y comunes entre las obras seleccionadas.

Todas las obras seleccionadas tienen en común aspectos compositivos que benefician a la elaboración de los arreglos sin mayor problema. Ya que la extensión de la guitarra con el piano y las composiciones están a la par del índice acústico posible entre los dos instrumentos.



CAPÍTULO II.

Descripción de las técnicas empleadas en los arreglos; con una breve descripción y análisis de dos arreglos seleccionados “Que es Amar” y “A Quién Buscas”.

En este capítulo se trata las diferentes técnicas musicales empleadas en el arreglo y las posibilidades o recursos que nos brinda la guitarra sola para la ejecución de las mismas. Haciendo uso de todos los recursos ya mencionados procedemos al análisis y descripción de los dos arreglos seleccionados por el autor, para mostrar la aplicación de las distintas técnicas tanto musicales como técnicas del instrumento aplicadas en los arreglos.

2.1.- Recursos técnicos de la guitarra sola aplicados en los arreglos del repertorio seleccionado.

En la actualidad la guitarra sola ha llevado un proceso innovador en cuanto a los recursos técnicos musicales del instrumento. Con la finalidad de dar variedad sonora a los diferentes pasajes ejecutados en las obras de las cuales a continuación se nombrará los diferentes recursos técnicos del instrumento aplicados en los arreglos, en los que se destacan: apoyatura, grupeto, mordente y trino.

La apoyatura:

Es una pequeña nota que precede a una nota cualquiera sobre la cual se apoya el valor indicado por su figura, existen dos clases de apoyatura, la apoyatura larga y la breve (Arenas, 1966)¹⁷.

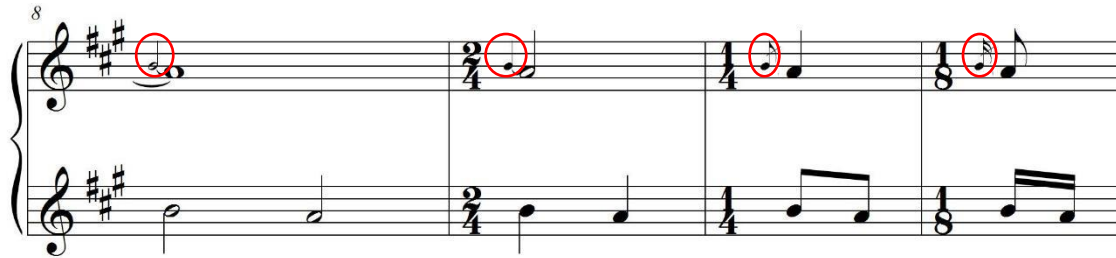


Ilustración Ejemplo musical 1: Apoyatura, En el primer sistema tenemos su escritura y en el segundo sistema su ejecución.
Fuente: La escuela de la guitarra libro 1, ejemplo realizado por el autor.

El mordente:

El mordente se ejecuta con rapidez barriendo dos notas conjuntas (Arenas, 1966).

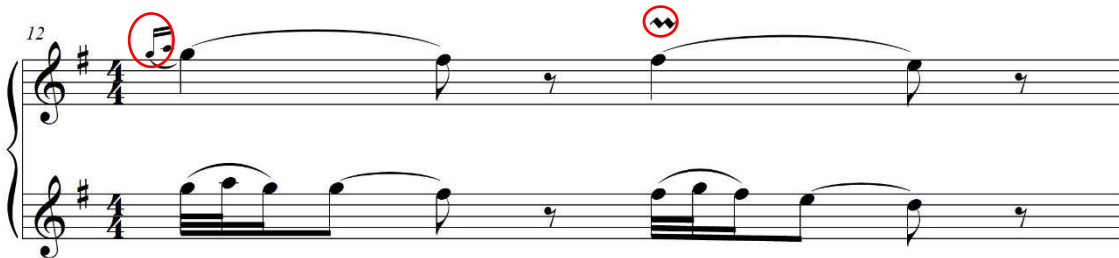


Ilustración Ejemplo musical 2 Mordente y sus dos formas de ejecución.
Fuente: La escuela de la guitarra 1, ejemplo realizado por el autor.

¹⁷ La escuela de la guitarra libro 1, Buenos Aires 1966, Autor: Mario Rodríguez Arenas.

El grupeto:

El grupeto es un grupo de tres o cuatro notas pequeñas que siguen o preceden a la nota principal (Arenas, 1966).

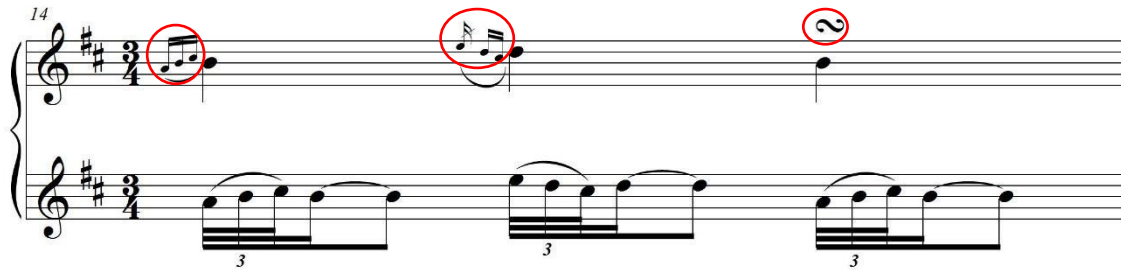


Ilustración Ejemplo musical 3 Mordente y sus dos formas de escritura.
Fuente: la escuela de la guitarra 1, ejemplo realizado por el autor.

El trino.

El trino es una rápida sucesión de dos notas, que estén a la distancia de un tono o un medio tono, se indican por las notas Tr. que suelen ir seguidas por una línea ondulante, el trino presenta tres partes: preparación, batido y terminación (Arenas, 1966).



Ilustración Ejemplo musical 4 Trino, escritura y ejecución.
Fuente: La escuela de la guitarra 1, ejemplo realizado por el autor.

Ceja o cejilla:

Se refiere al acto de extender el dedo índice de la mano izquierda sobre el espacio o traste que contiene varias notas que se encuentran en el lugar señalado, existen dos clases de ceja y son: ceja entera y media ceja (Arenas, 1966)¹⁸.

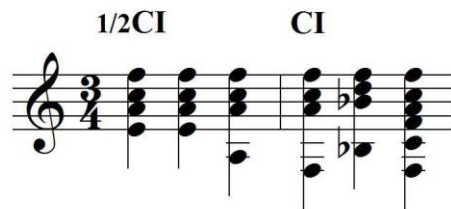


Ilustración Ejemplo musical 5 En el primer compás tenemos un ejemplo de media ceja y en el segundo compás un ejemplo de ceja completa. Fuente: La escuela de la guitarra 1, Ejemplo realizado por el autor.

Armónicos:

Los armónicos se hacen aplicando la yema del dedo índice de la mano izquierda sobre la cuerda del armónico (Arenas, 1966).

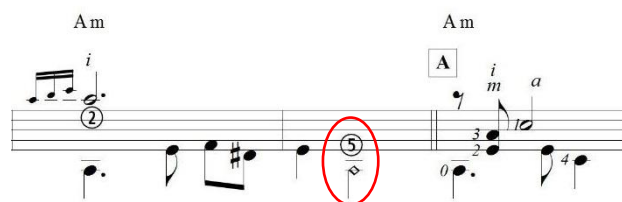


Ilustración Ejemplo musical 6 Armónico en la cuerda 5 señalado de color rojo.
Fuente: La escuela de la guitarra 1, Ejemplo realizado por el autor.

¹⁸ La escuela de la guitarra libro 1, Buenos Aires 1966, Autor: Mario Rodríguez Arenas.

Notas ligadas.

Son dos o más notas de diferente grado ejecutadas sucesivamente con una sola pulsación de la cuerda por parte de la mano derecha, constituyen la esencia del ligado (Arenas, 1966).

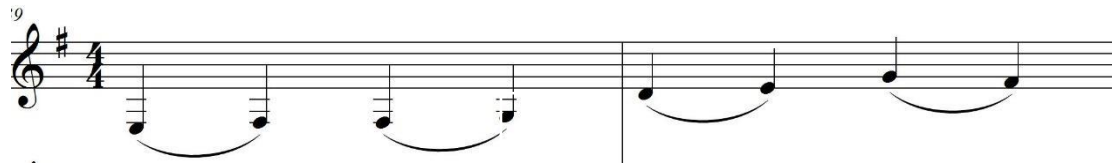


Ilustración Ejemplo musical 7 Ligados ascendentes y descendentes.
Fuente: La escuela de la guitarra 1, ejemplo realizado por el autor.

2.2.- Técnicas musicales aplicadas a los arreglos en el repertorio seleccionados.

Para el desarrollo de los arreglos se aplicaron varios recursos técnicos musicales divididos en el siguiente orden: melódicos, armónicos, rítmicos y morfológicos aplicados contando cada uno de estos con un ejemplo ilustrativo de cada uno.

2.2.1.- Técnicas utilizadas en los arreglos seleccionados.

A continuación, tenemos una breve explicación de cada recurso musical aplicado a los cuatro arreglos con sus respectivos ejemplos que son: *filler dead spot*, *filler melódico*, *filler rítmico*, *tail*, *lead In*, contramelodía, cliché, *obligatos*, secuencias, reducción o aumentación y canon falso.

Filler dead spot.

Este efecto refuerza una corta frase en la melodía de la obra original, introduciendo en el arreglo dicho efecto modificando los compases originales (Kawakami, 1987)¹⁹.



Ilustración Ejemplo musical 8: primer *dead spot*.

Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular, ejemplo realizado por el autor.

¹⁹ Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.

Filler rítmico.

La característica principal de este *filler* es ser utilizado como un ataque rítmico empleado en una zona de descanso melódico (silencio), en términos más populares este efecto es llamado “*backing* o soporte”, cabe mencionar que notas extrañas y notas de tención son la mejor opción para la aplicación de esta técnica (Kawakami, 1987)²⁰.

Original.

Dead spot.

Dead spot.

Dead spot.

Variación.

Ilustración Ejemplo musical 9: *Filler* rítmico.

Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular, ejemplo realizado por el autor.

Tail o cola.

La cola es usada como un *filling* o relleno que puede ser interpretado al final de una frase en la melodía. Un “*dead spot* o punto muerto” en la mayoría de interpretaciones esta técnica es usada a manera de ad libitum, pero en este caso estará escrita intencionalmente por el arreglista (Kawakami, 1987)²¹.

Original.

Dead spot.

Dead spot.

Variación.

Ilustración Ejemplo musical 10: *Tail* o cola.

Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular, ejemplo realizado por el autor.

²⁰ Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.

²¹ Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.

Lead in.

Este recurso es usado antes de una frase melódica para introducir un pequeño *filler* de construcción tipo escalar. (Kawakami, 1987)²².



Ilustración Ejemplo musical 11: *Lead in*.

Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular, ejemplo realizado por el autor.

Contramelodía.

La construcción de la contramelodía lleva como regla general apoyar a la melodía y de esta manera ser un gran recurso para los arreglistas, como ejemplo tenemos a los *fillers* y *obligato* que en la mayoría de ocasiones son variaciones de la contra melodía, su función primaria destaca en dar un mejor soporte armónico mediante el uso de una segunda línea en la melodía. En algunas ocasiones es usada para dar un toque personal por medio de frases, a diferencia de la contra melodía que se escribe debajo de la melodía el *obligato* es todo lo contrario trasladara su escritura arriba de la melodía (Kawakami, 1987)²³.

²² Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.

²³ Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.

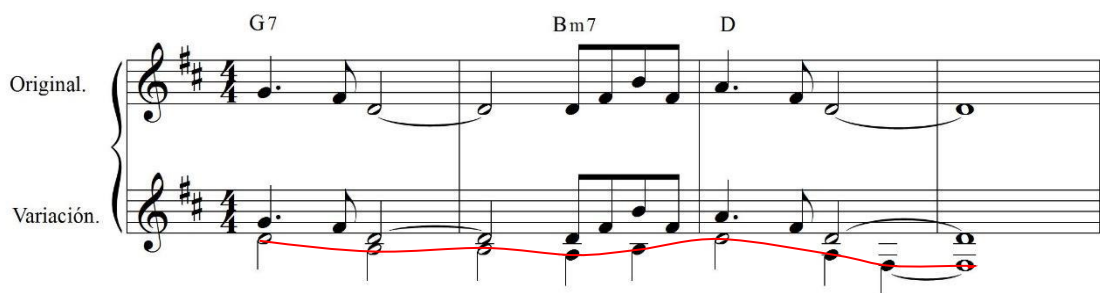


Ilustración Ejemplo musical 12: *Obbligato*.

Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular, ejemplo realizado por el autor.

Cliché:

Esta es una técnica común en los arreglos el cual se destaca por colorear armónicamente los acordes, sin cambiar su función básica. Para lograr este efecto basta con cambiar una nota del acorde, la formación de la contramelodía usualmente conduce a un cliché. (Kawakami, 1987)²⁴.

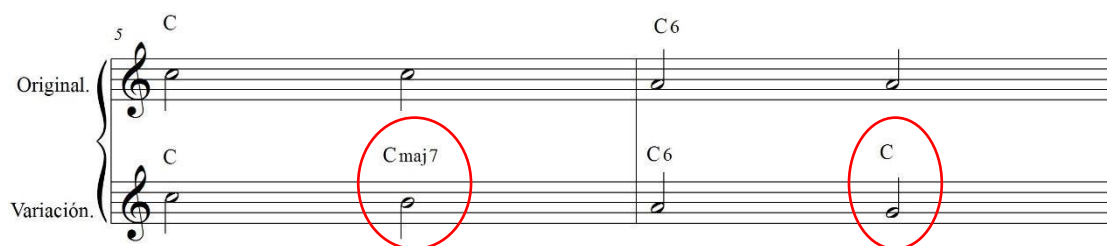


Ilustración Ejemplo musical 13 Cliché,

Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular, ejemplo realizado por el autor.

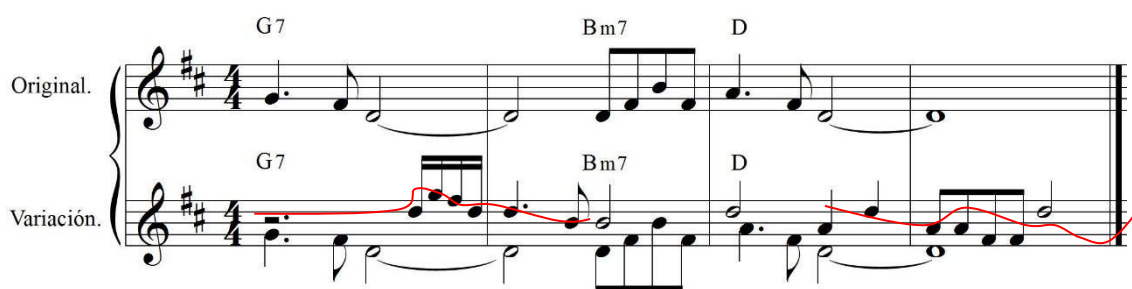
Obbligato:

²⁴ Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.

A diferencia de los *fillers* este recurso no se utiliza en los “*dead spots*”, su función principal es soportar a la melodía principal en la mayoría de lugares del arreglo. El *obligato* está formado por la combinación de *fillers* y contramelodía.

Obbligato como filler:

El objetivo principal de esta técnica es introducir un *filler* en una parte quieta de la melodía original, formando siempre movimiento-descanso o en caso contrario descanso-movimiento (Kawakami, 1987)²⁵.



The image displays a musical score comparison. The top staff, labeled 'Original', shows a melody in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It contains several measures with rests. The bottom staff, labeled 'Variación', shows the same melody but with a red line indicating a filler melody that fills the rests of the original melody. Above the staves, the chords G7, Bm7, and D are indicated.

Ilustración Ejemplo musical 14: *Obbligato* como filler.

Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular, ejemplo realizado por el autor.

Obbligato basado en la contramelodía.

Generalmente el *obligato* está basado en la contramelodía, como en el anterior caso, tenemos también movimientos – descanso. Cabe mencionar que el *obligato* en la mayoría de casos tiene un desarrollo arriba de la melodía principal (Kawakami, 1987)²⁶.

²⁵ Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.

²⁶ Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.

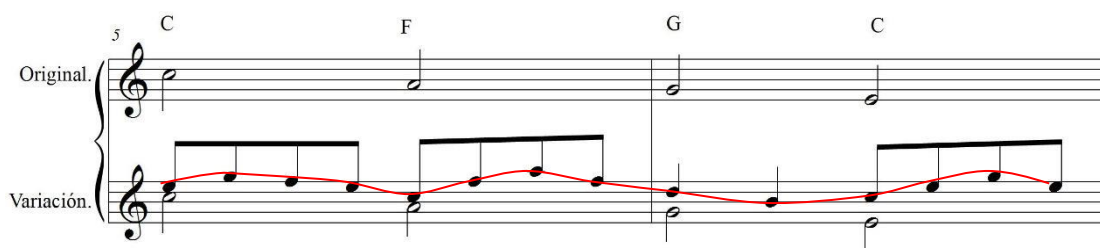


Ilustración Ejemplo musical 15: *Obbligato* basado en la contramelodía.
Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular ejemplo realizado por el autor.

Obbligato repetitivo y tipo canon.

Este recurso es muy utilizado para el desarrollo del *obbligato* el cual se basa en repetir uno o varios motivos melódicos con un pequeño retraso en comparación al original (Kawakami, 1987)²⁷.

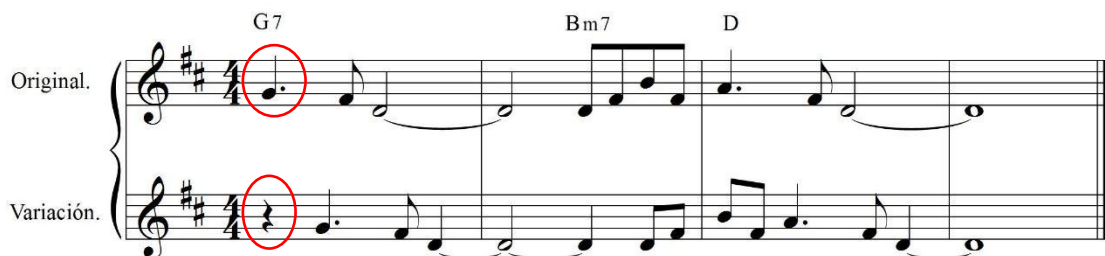


Ilustración Ejemplo musical 16: *Obbligato* tipo canon.
Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular, ejemplo realizado por el autor.

Secuencias:

Las secuencias son en su gran mayoría usadas de manera repetitiva en el desarrollo de un motivo musical, cabe mencionar que es usada parcialmente para dar variedad al arreglo (Kawakami, 1987)²⁸.

²⁷ Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.

²⁸ Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.



Ilustración Ejemplo musical 17: Secuencias.

Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular, ejemplo realizado por el autor.

Reducción y aumentación.

Esta técnica se basa en encontrar varios lugares de la melodía que se puedan usar como *fillers* o relleno, la aplicación de esta técnica puede darse en introducciones y finales reduciendo o aumentando los valores de la melodía (Kawakami, 1987)²⁹.

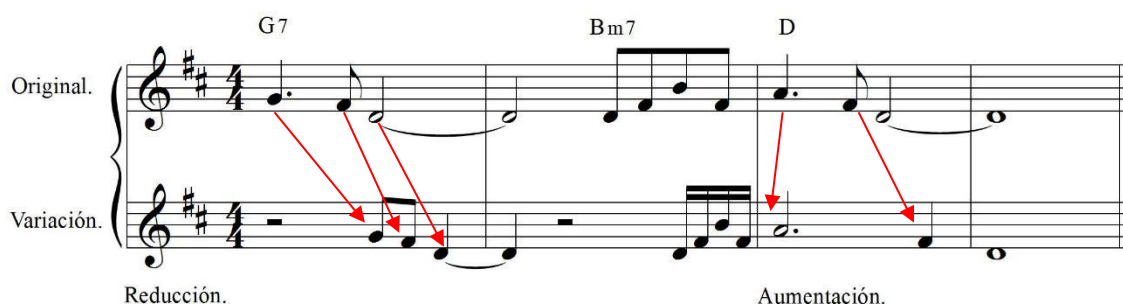


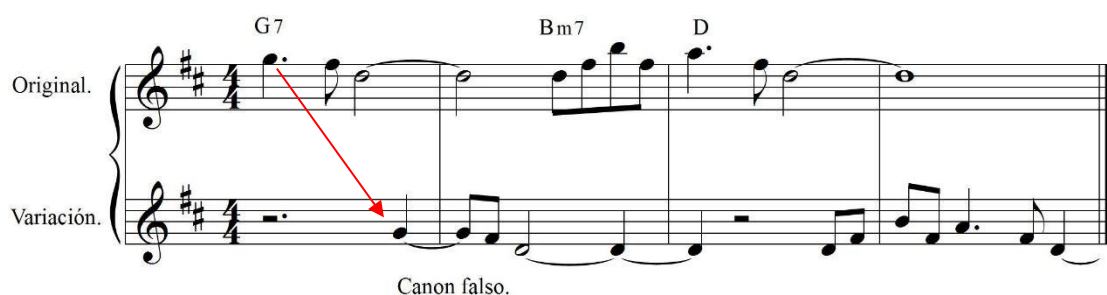
Ilustración Ejemplo musical 18: Reducción y Aumentación.

Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular, ejemplo realizado por el autor.

Canon falso.

Es una de las técnicas clásicas en lo que refiere a composición, ya que tomaremos la línea melódica a manera que vuelve a reaparecer, pero en un cambio de octavas con un pequeño retraso a comparación con la melodía original.

²⁹ Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.



Original.

Variación.

Canon falso.

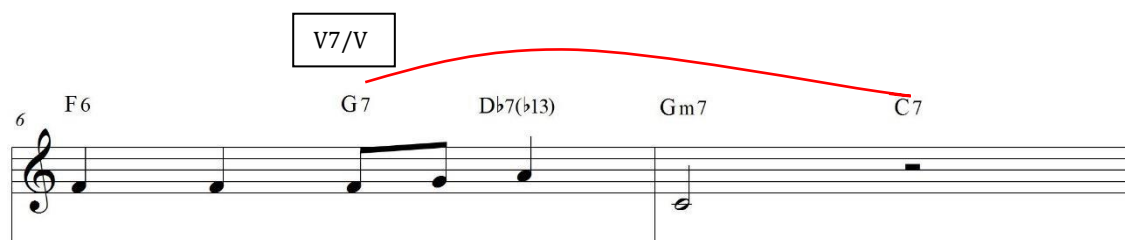
Ilustración Ejemplo musical 19: Canon falso.
Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular ejemplo realizado por el autor.

B) Técnicas utilizadas en el tratamiento armónico.

A continuación, mencionaremos las técnicas utilizadas en el aspecto armónico: rearmonización con dominantes sustitutos, dominante secundaria de la dominante, el séptimo grado secundario, sustituto tritonal de la dominante, acorde sustituto por acordes básicos, modulación a una tonalidad con la misma tónica.

Rearmonización con dominantes sustitutos.

Para realizar una progresión armónica sustituyendo los dominantes por sustitutos se tiene que tener en cuenta la relación melodía y armonía. En general si la melodía se apoya en la quinta o una tensión natural la rearmonización no será adecuada (Herrera, 1987)³⁰.



6 F6 G7 D7(b13) Gm7 C7

V7/V

Ilustración Ejemplo musical 20: Rearmonización con dominantes sustitutos.
Fuente: Teoría Musical y Armonía Moderna vol. II, ejemplo realizado por el autor.

³⁰ Teoría Musical y Armonía Moderna vol. II, Herrera, Enric

Domínate secundaria de la dominante.

Según Vergés en su libro *“El lenguaje de la armonía desde sus inicios hasta la actualidad”* menciona: *“De todas las dominantes secundarias sobresale una en especial: la dominante de la dominante. Tal juego de palabras expresa el enlace de dominante secundaria que progresa hacia el V grado de la tonalidad, pero si recordamos lo explicado en el apartado “secuencia armónica”, particularmente la secuencia II–V–I, veremos que si al acorde del V grado le antecede su dominante secundaria por lo que desaparece de la secuencia el acorde de sub dominante del II grado, rompiéndose así una de las secuencias más emblemáticas del jazz. La ausencia es tan significativa que generalmente se acaba restituyendo de todas formas el acorde del II grado entre la dominante secundaria y la principal, no resolviendo inmediatamente la dominante secundaria como así lo exigiría un acorde ajeno a la tonalidad”* (Vergés, 2007)³¹.

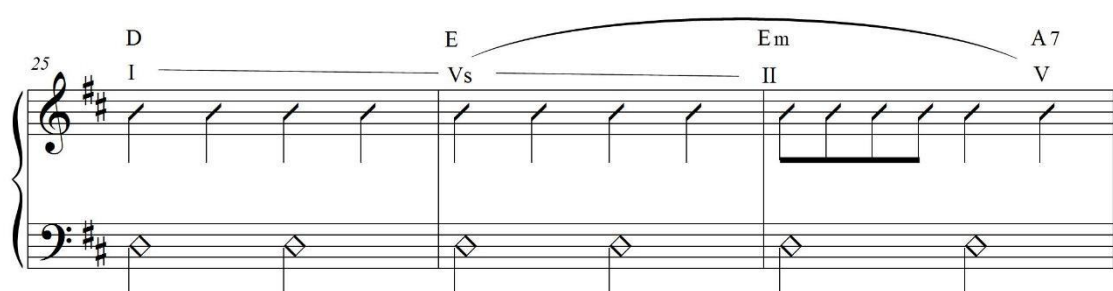


Ilustración Ejemplo musical 21: Dominante secundaria de la dominante.
Fuente: El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad, ejemplo realizado por el autor.

³¹ El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad, Vergés Luis, 2007, Barcelona.

El séptimo grado secundario.

Cuando reemplazamos el sustituto de dominante por el séptimo grado, no obtendremos ningún cambio de función tonal, pero si resultara distinta su sonoridad, ya que el séptimo grado y el dominante secundario generan una sonoridad inestable que buscan llegar a un sonido estable (Vergés, 2007)³².

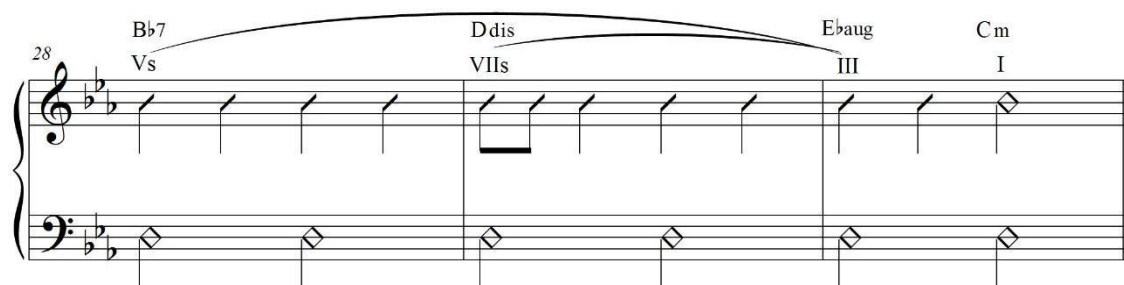
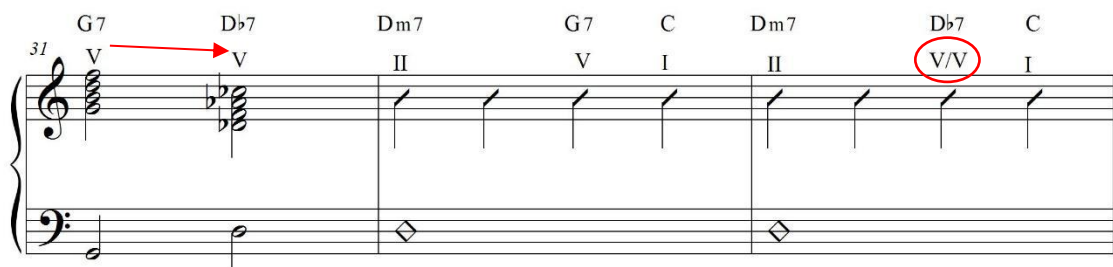


Ilustración Ejemplo musical 22: Séptimo grado secundario.
Fuente: El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad ejemplo realizado por el autor.

Sustituto tritonal de la dominante.

Esta técnica consiste en reemplazar la dominante por un acorde tritonal que tenga notas en común con el acorde (V/V) (Vergés, 2007)³³.



Ejemplo del tritono entre Si y Fa
o su enarmonía Fa y Dob.

Original.

Variación.

Ilustración Ejemplo musical 23: Sustituto tritonal de la dominante.
Fuente: El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad, ejemplo realizado por el autor.

³² El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad, Vergés Luis, 2007, Barcelona.

³³ El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad, Vergés Luis, 2007, Barcelona.

Acordes sustitutos por acordes básicos (Tónica).

Esta técnica es un gran recurso para arreglos musicales ya que en pasajes repetitivos que mantienen la tónica reemplazar el acorde de tónica por acordes que contienen notas en común como: IIIIm7 - VIIm7 (Kawakami, 1987)³⁴.

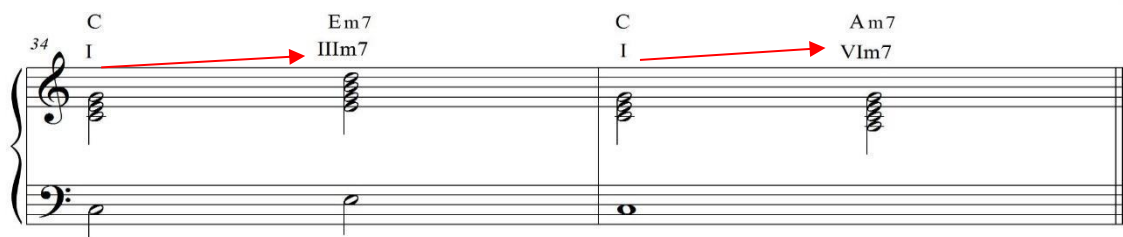


Ilustración Ejemplo musical 24: Acordes sustitutos por acordes básicos.
Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular, ejemplo realizado por el autor.

Modulación a una tonalidad con la misma tónica.

Este tipo de modulación nos permite cambiar de modo mayor a modo menor sin la necesidad de un acorde en especial, proporcionando así una transición leve (Kawakami, 1987)³⁵.

³⁴ Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.

³⁵ Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.

Tono Menor. Tono Mayor.

17 A m E 7 A m A D B m E 7

Modulación.

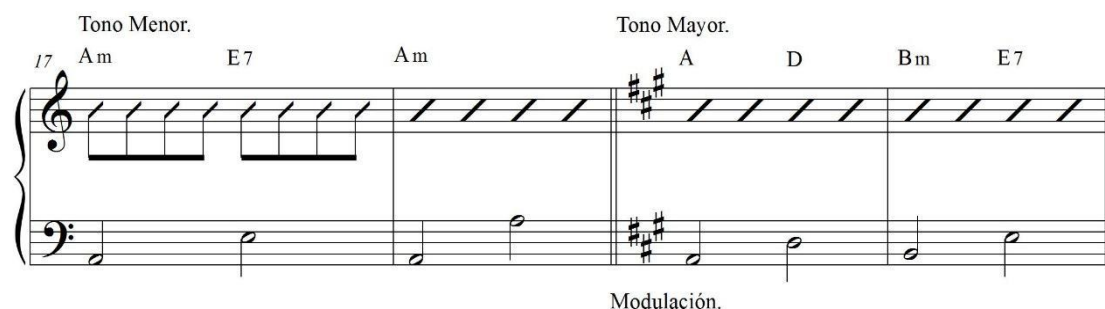


Ilustración Ejemplo musical 25: Modulación a tonalidad con la misma tónica.
Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular, ejemplo realizado por el autor.

C) Técnicas utilizadas en el tratamiento rítmico.

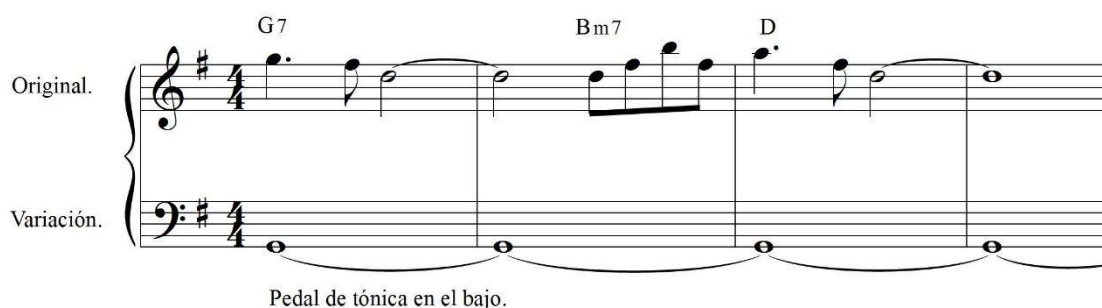
A continuación, se muestran las técnicas utilizadas en el arreglo en el aspecto rítmico: pedal, break o descanso.

Pedal.

El pedal es una técnica que nos permite permanecer en una nota de la tonalidad, usada tanto en la voz del bajo (comúnmente) como en la voz soprano para generar más tensión. Este es un gran recurso muy usado en arreglos, usándose así en introducciones, interludios, fondos, tensiones, finales y frases de modulación (Kawakami, 1987)³⁶.

Entre los diferentes tipos de pedal vamos a distinguir tres clases de ellos que son: pedal de tónica, pedal de dominante en el bajo y pedal de tónica en la voz soprano.

³⁶ Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.



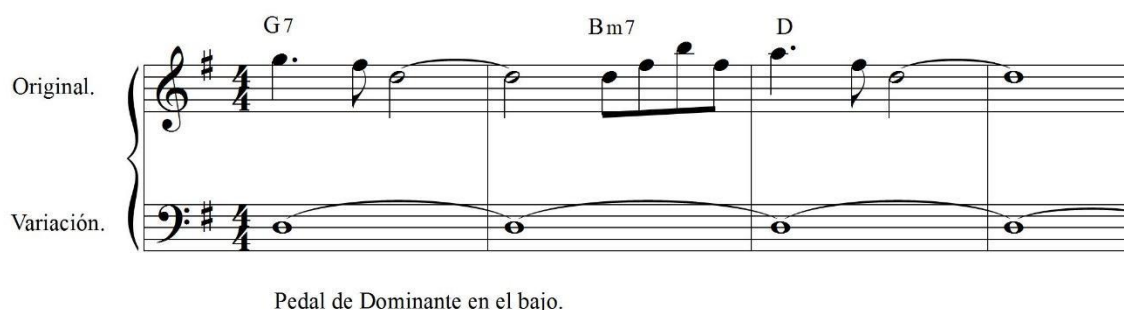
Original.

Variación.

Pedal de tónica en el bajo.

Ilustración Ejemplo musical 26: Pedal de tónica en el bajo.
Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular, ejemplo realizado por el autor.

El pedal de dominante en el bajo tiene una utilidad más variada ya que su extensión nos permite una selección de acordes más libres y puede ser usado para introducciones, interludios y clímax (Fernández, 2005)³⁷.



Original.

Variación.

Pedal de Dominante en el bajo.

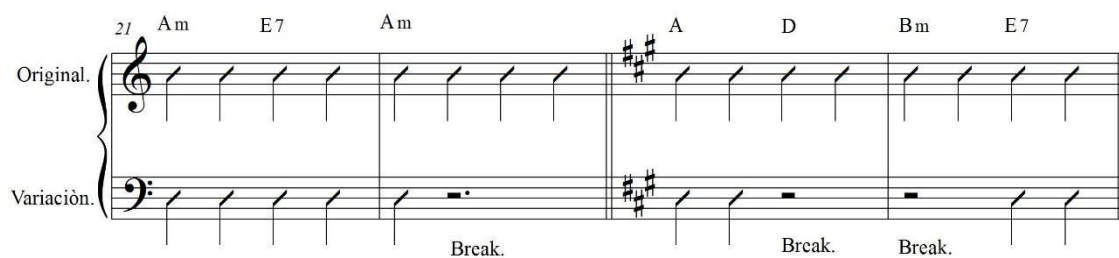
Ilustración Ejemplo musical 27: Pedal de dominante en el bajo.
Fuente: El arreglo un puzzle de expresión musical, ejemplo realizado por el autor.

Break o descanso.

Este término indica un breve descanso en la línea melódica mientras que en la rítmica es un corte temporal del acompañamiento (Kawakami, 1987)³⁸.

³⁷ El arreglo un puzzle de expresión musical, Fernández, Lorenzo Thomas, 2005.

³⁸ Guía práctica para arreglos de la música popular. Kawakami, Genichi 1987, Tokio Japón.



The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Original' and the bottom staff is labeled 'Variación'. The 'Original' staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of chords: Am, E7, Am, A, D, Bm, and E7. The 'Variación' staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. There are three 'Break.' markings below the 'Variación' staff, corresponding to the first, second, and third measures of the variation.

Ilustración Ejemplo musical 28: Break o descanso.

Fuente: Guía práctica para arreglos de la música popular, ejemplo realizado por el autor.

D) Técnica utilizadas en el tratamiento morfológico.

A continuación, se muestran las técnicas utilizadas en el aspecto morfológico de los arreglos que son: introducción, interludio y coda.

Introducción o intro.

Es un área libre que se puede añadir al arreglo para introducir el cuerpo principal de la composición, la gran mayoría de arreglos tiene una introducción que prepara al oyente (Fernández, 2005)³⁹.

Al espectador solo se le da una muestra del arreglo por medio de la introducción para generar curiosidad y de esta manera hacer que el oyente, mantenga su interés hasta el final de la obra.

³⁹ El arreglo un puzzle de expresión musical, Fernández Lorenzo Thomas, 2005.

Forma. (Sección)	INTRO		A	
Estructura. (Periodo)	[a]		[a]	[b]
Frase.	{a}	Ext.	{a}	{a}
Compás.	1-8	9	10-13	14-17

Ilustración Ejemplo musical 29: Fragmento del arreglo "A Quién buscas" introducción, ejemplo realizado por el autor.

El interludio o puente.

La función del interludio será hacer un alto durante la exposición del arreglo, para el desarrollo del mismo debe ser un área que no tenga demasiado protagonismo para no opacar al tema principal, también deberá generar un contraste con el tema (Fernández, 2005)⁴⁰.

B			
[a]	[b]		
{a}	{a}	{puente}	{b}
18-25	26-33	34-37	38-45

Ilustración Ejemplo musical 30: Fragmento del arreglo "A Quién Buscas"
Fuente. ejemplo realizado por el autor.

⁴⁰ El arreglo un puzzle de expresión musical, Fernández Lorenzo Thomas, 2005.

La coda.

La coda consiste en agregar unos compases al final de la obra para lograr un final adecuado al arreglo (Fernández, 2005)⁴¹.

CODA
[a]
{a}
87-90

Ilustración Ejemplo musical 31: Fragmento del arreglo "Que es Amar" CODA.

⁴¹ El arreglo un puzzle de expresión musical, Fernández Lorenzo Thomas, 2005.

2.3.- Descripción y análisis de los arreglos: “Que es Amar” y “A Quién Buscas”.

A continuación, tenemos la descripción y análisis de los pasajes modificados en los arreglos “Que es amar” y “A Quién buscas” de manera comparativa con la obra original.

2.3.1.- Descripción y análisis morfológico del arreglo “Que es Amar”.

Para comprender morfológicamente el arreglo “Que es Amar” se puede apreciar que la obra original carece de una introducción, por lo tanto, se propone adaptar una introducción para extender la forma en el arreglo (ver tablas 16-17).

Forma (Sección)	Intro.		A			B	A1	
Estructura (Periodo)	[a]		[a]	[b]		[a]	[b]	
Frase.	{a}	{a1}	{a}	{b}	{b2}	{a}	{b}	{b2}
Compás.	1-4	5-8	9-20	21-28	29-36	37-48	49-54	55-64

Tabla 16: Análisis de la obra " Que es Amar".

Forma (Sección)	Intro.			A			Intro'.		B	
Estructura (Periodo)	[a]			[a]	[b]		[a]		[a]	
Frase.	{a}	{a1}	{ext.}	{a}	[b]	{ext.}	{a}	{b}	{a}	{b}
Compás.	1-4	5-8	9	10-13	14-19	20-21	22-25	26-29	30-37	38-44

Forma (Sección)	Intro'		C		B'		Intro'		CODA
Estructura (Periodo)	[a]		[a]		[a]		[a]		[a]
Frase.	{a}	{b}	{a}	{b}	{a}	{b}	{a}	{b}	{a}
Compás.	45-48	49-52	52-58	59-64	65-72	73-79	80-83	84-86	87-90

Tabla 17: Análisis morfológico del arreglo “Que es Amar” compases 1 al 90.

En la primera sección del arreglo “Que es Amar” se tomó como referencia la introducción, para modificar la forma original de la obra, a manera de estribillo variando ciertos elementos dentro de cada repetición (ver tabla 17).

A continuación, tenemos la introducción del arreglo en su forma base, la cual posteriormente será modificada con diferentes técnicas arreglistas en varias partes del arreglo. También se observa un compás de extensión para terminar la fase en el compás nueve (ver ilustración musical 23 y tabla 17).

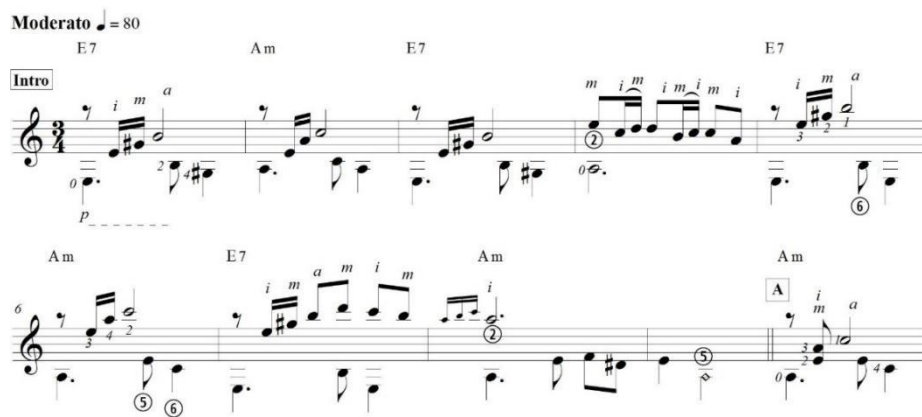


Ilustración Musical 23: Fragmento del arreglo “Que es amar” introducción en forma base.

En la sección A tenemos unos compases de extensión (Compás 20-21) para unir a la parte A con la introducción (ver ilustración musical 24 y tabla 17).

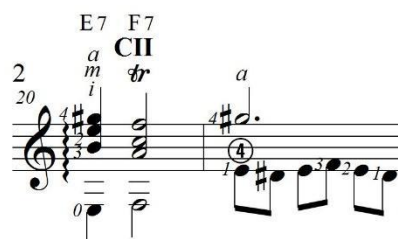


Ilustración Musical 24: Fragmento del arreglo “Que es Amar” compases 20-21 extensión.

En los compases 65-79 del arreglo tenemos la sección *B'* la cual fue añadida para dar variedad al tema y usar elementos musicales diferentes a la parte original *B* (ver ilustración musical 25).



Ilustración Musical 25: Fragmento del arreglo "Que es Amar" B' (B prima)

Para la finalización del arreglo se añadió una pequeña coda de cuatro (compás 87-90) la cual cierra con el tema "Que es Amar" (ver ilustración musical 26).

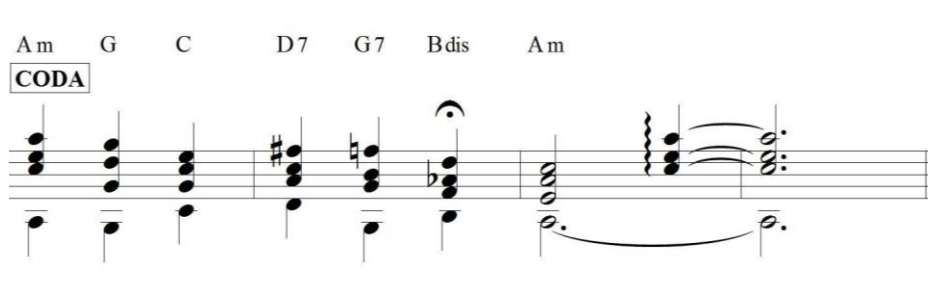


Ilustración Musical 26: Coda en el arreglo "Que es Amar".

2.3.2.- Descripción y análisis melódico del arreglo “Que es Amar”.

Para el análisis melódico del arreglo “Que es Amar” mostraremos los fragmentos modificados de la melodía con las diferentes técnicas. Cabe mencionar que para poder realizar el arreglo la mayor parte del registro melódico de la obra original fue alterado para ser adaptado a la guitarra.

En la segunda frase de la sección B (Compás 38–44) se modificó la melodía original con el uso de la técnica *filler dead spot* en los puntos de descanso melódicos señalados de color rojo (ver ilustración musical 27).

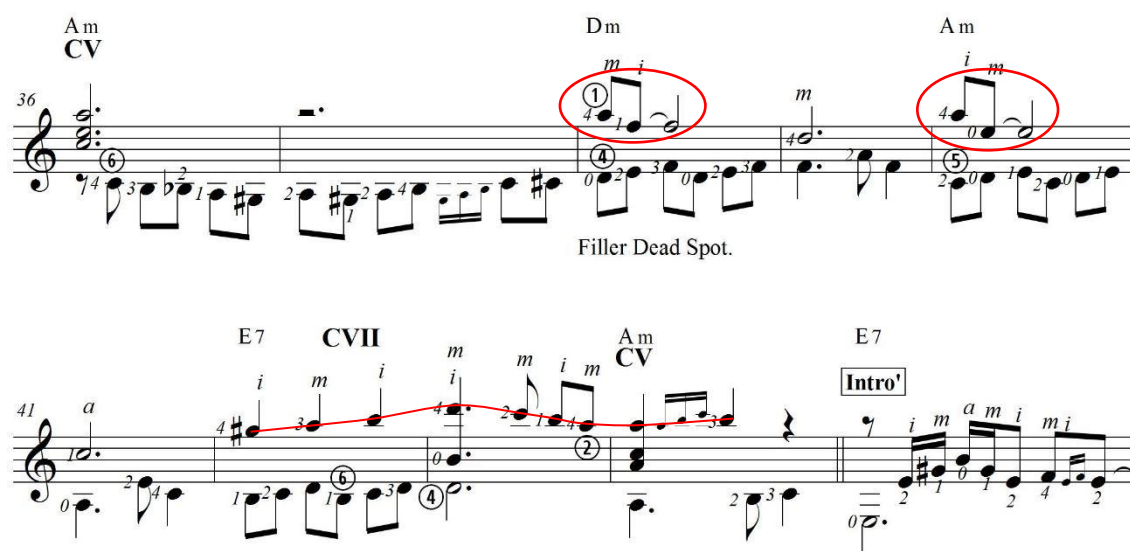


Ilustración Musical 27: Aplicación de la técnica melódica *filler dead spot*.

En la siguiente sección llamada introducción' (Compás 22-29, 45-52) tenemos una variación de la introducción original con el uso de técnicas melódicas como *filler dead spot* (rojo). El uso de secuencias que se repiten durante toda la *sección* (Azul) y de la misma manera la aplicación de *canon melódicos* en el tercer tiempo de la mayoría de compases (Amarillo), estas secciones se repiten de misma manera, pero con pequeños

cambios para dar diferentes efectos sonoros en el instrumento (ver ilustración musical 28-29).



Ilustración Musical 28: Uso de fillers, secuencias y canon musicales (22-29).



Ilustración Musical 29: Uso de fillers y secuencias en el arreglo "Que es Amar" (45-52).

Al final de la sección C en el compás 64 para finalizar la frase se hace uso de la técnica *tail o cola* la cual genera una un cierre para la siguiente sección B' (ver ilustración musical 30).



Ilustración Musical 30: Aplicación de la técnica tail o cola compases (63-65), Arreglo “Que es Amar”

En la segunda parte de la sección B' variamos la melodía original haciendo uso de la técnica de aumentación melódica señalada de color rojo (ver ilustración musical 31).

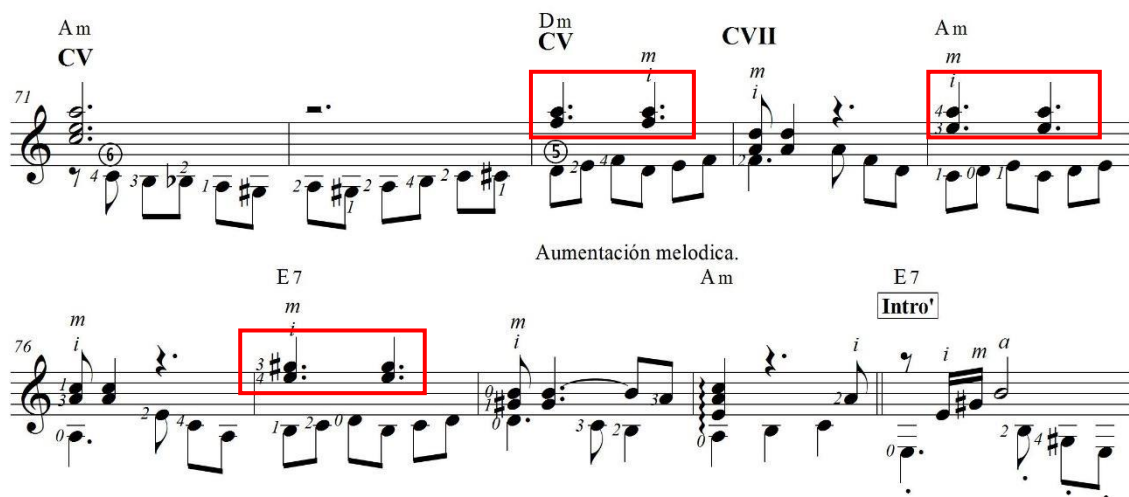


Ilustración Musical 31: aplicación de la técnica aumentación melódica. (71-80), Arreglo “Que es Amar”.

2.3.3.- Descripción y análisis rítmico del arreglo “Que es Amar”.

La descripción del tempo en el arreglo “Que es Amar” está determinado por tres aspectos: el primero, se refiere al pulso que es negra igual 80 ($\text{♩} = 80$) el cual se mantiene

durante toda la obra (amarillo), segundo, tenemos un inicio tético (azul), tercero, el compás con el que se trabajó durante toda la obra es $\frac{3}{4}$ (rojo) (Ver ilustración musical 32).

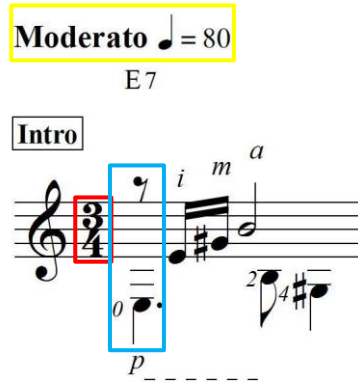


Ilustración Musical 32: Aspectos rítmicos del arreglo “Que es Amar” compas 1.

Para el desarrollo de la obra se usaron varios recursos que alteran la agógica de la obra y no están presentes en la obra original como el calderón agregado en la segunda parte de la sección A (compás 19) señalado de color rojo. También tenemos el uso de un break en el ritmo de la obra para dejar que resalte la melodía señalado de color azul (ver ilustración musical 33).

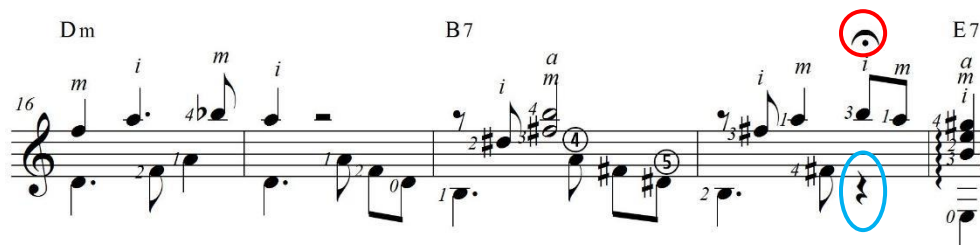


Ilustración Musical 33: Alteración de la agógica con calderón (16-20), Arreglo “Que es Amar”.

En la sección B' (Compás 79-80) tenemos alteraciones de tempo que son “ritardando⁴²” y “A tempo⁴³” las cuales generan un cambio notable con la versión original que no posee estos recursos señalados de color rojo (ver ilustración musical 34).



Ilustración Musical 34: Alteración del tempo original de obra (76-80), arreglo “Que es Amar”.

Para el arreglo se modificaron varios pasajes del ritmo original por sonoridad y ejecución en el instrumento, a continuación, tenemos los diferentes patrones rítmicos usados en el arreglo (ver ilustración musical 35-36-37-38).



Ilustración Musical 35: Modificación de la rítmica original, primer patrón, compás 1. Arreglo “Que es Amar”.



Ilustración Musical 36: Modificación de la rítmica original segundo patrón compás 8, Arreglo “Que es Amar”.

⁴² Técnica usada para retener el tempo original de una obra. (Farlex, s.f.)

⁴³ Palabra escrita en una obra para volver al tempo original (Farlex, s.f.)

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff. Above the staff, the lyrics 'The Rose Tree' are written in a stylized font. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5 below the notes. A red box highlights the first measure of the melody, which contains a quarter note G4, an eighth note A4, and a sixteenth note Bb4.

3er patron ritmico.

Ilustración Musical 37: Modificación de la rítmica original tercer patrón (32-33), Arreglo “Que es Amar”.

4to patron ritmico.

Ilustración Musical 38: Modificación de la rítmica original cuarto patrón (38-39), Arreglo “Que es Amar”.

En la sección C (Compás 53-64) tenemos un patrón por que lleva varios breaks (rojo) en el ritmo, los cuales ayudan a resaltar la melodía con dobles voces y a la vez la ejecución de la obra (ver ilustración musical 39).

Brake ritmico

Ilustración Musical 39: Modificación de la rítmica original con breaks (53-54), Arreglo “Que es Amar”.

2.3.4.- Descripción y análisis armónico del arreglo “Que es Amar”.

Para la descripción y análisis armónico del arreglo “Que es Amar” tenemos el uso de tablas con los siguientes parámetros: estructura, tonalidad, grado, compás y métrica. Primeramente, tenemos como referente la descripción armónica de la obra original (ver tablas 18-19-20-21), para posteriormente ver los cambios realizados en el arreglo (ver tablas 21-29).

Forma	Intro.							
Tonalidad.	La menor							
Grado.	V7	I-	V7	I-, V7	V7	I-	V7	I-
Compás.	1	2	3	4	5	6	7	8
Métrica.	$\frac{3}{4}$							

Tabla 18: Descripción armónica de la obra original “Que es Amar” del compás 1 al 8.

Forma.	A									
Tonalidad	La menor.									
Grado.	I-	V7	I-		IV-	V7/IV	IV-		V7/V	
Compás.	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Métrica	$\frac{3}{4}$									

Tabla 19: Descripción armónica de la obra “Que es Amar” del compás 9 al 18.

Forma.	A									
Tonalidad	La menor									
Grado.	V7		IV-		I-		V7		I-	
Compás.	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
Métrica	$\frac{3}{4}$									

Tabla 20: Descripción armónica de la obra "Que es Amar" del compás 19 al 28.

Forma.	A							
Tonalidad	La menor.							
Grado.	IV-		I-		V7		I-	
Compás.	29	30	31	32	33	34	35	36
Métrica	$\frac{3}{4}$							

Tabla 21: Descripción armónica de la obra "Que es Amar" del compás 29 al 36.

Cabe mencionar que la sección B va desde el compás 37 al 46, ya que desde el compás 47 al 65 es una repetición del compás 19 al 36 llegando a ser una A1 repitiendo la sección A, pero con algunas variaciones melódicas.

Forma.	B									
Tonalidad.	La menor.									
Grado.	bVI		bIII		V-		bVI		V7/V	
Compás.	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
Métrica.	$\frac{3}{4}$									

Tabla 22: Descripción armónica de la obra "Que es Amar" del compás 37 al 46.



Para la descripción y análisis del arreglo “Que es Amar” cabe mencionar que la siguiente información será de manera comparativa entre las tablas de la obra original (ver tablas 18-22) y el arreglo (ver tablas 23-27).

Forma.		Introducción.								
Tonalidad.		La menor.								
Grado.		V7	I-	V7	I-	V7	I-	V7	I-	
Compás	Intro	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	Intro'	22	23	24	25	26	27	28	29	
	Intro'	45	46	47	48	49	50	51	52	
	Intro'	80	81	82	83	84	85	86	87	
Métrica.		$\frac{3}{4}$								

Tabla 23: Descripción armónica del arreglo "Que es Amar" introducción del compás 1 al 9.

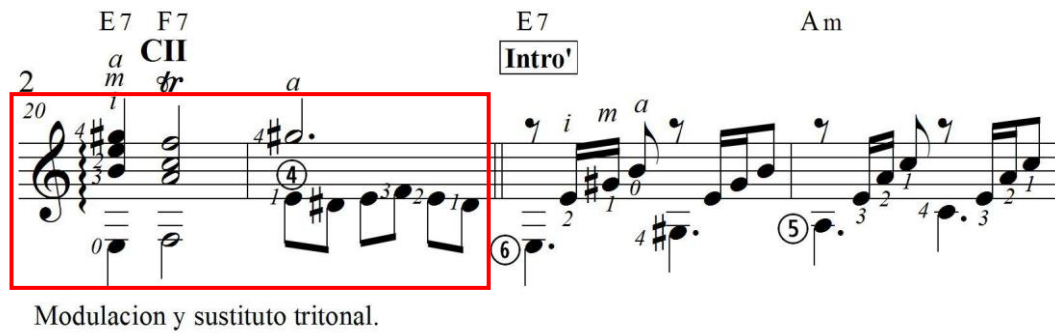
De forma similar la introducción y sus variaciones lleva la misma estructura armónica durante todo el arreglo.

Forma.	A											
Tonalidad	La menor.											
Grado.	I-	V7	I-		IV-	V7/IV-	IV-		V7/V		I7,Sub7/V	V7
Compás.	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Métrica.	¾											

Tabla 24: Análisis armónico del arreglo "Que es Amar" del compás 10 al 21.

En la sección A del arreglo (Compás 20-21) hacemos uso de una tonicalización que va a la tonalidad de *E* como *I* grado y haciendo uso un acorde sustituto tritonal (*F#7*) para de esta manera regresar a *E7*, pero esta vez lo tomamos como el dominante primario

de Am, volviendo de esta manera a la tonalidad original de la obra (ver ilustración musical 40).



Modulacion y sustituto tritonal.

Ilustración Musical 40: Uso de técnicas armónicas compases 20-23, Arreglo "Que es Amar".

De igual manera que la introducción del arreglo "Que es Amar" la parte B y la parte B' conservan la armonía original de la obra (ver tabla 25).

Forma.		B.															
Tonalidad.		La menor.															
Grado.		IV-		I-		V7		I-		IV-		I-		V7		I-	
Compás	B	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	
	B'	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	
Métrica.		$\frac{3}{4}$															

Tabla 25: Análisis armónico del arreglo "Que es Amar" del compás 30 al 44.

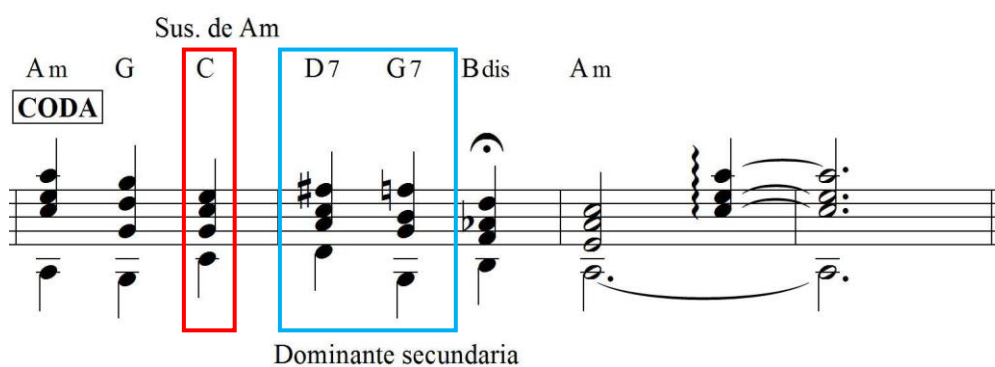
Forma.		C											
Tonalidad.		La menor.											
Grado.		bVI		bVI, bIII		bIII		V-		bVI, bIII		bIII	
Compás.		53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64
Métrica.		$\frac{3}{4}$											

Tabla 26: Análisis armónico del arreglo "Que es Amar" del compás 31 al 40.

Forma.	CODA			
Tonalidad.	La menor.			
Grado.	I-, VIIb7, bIII.	V7/bVII, bVII, II dis.	Im.	
Compás.	87	88	89	90
Métrica.	$\frac{3}{4}$			

Tabla 27: Análisis armónico del arreglo "Que es Amar" del compás 87 al 90.

En la sección coda para su finalización se realizó una progresión de acordes en el cual se aplica un sustituto por notas en común de *Am* hacia *C* (rojo), y seguidamente usamos la dominante secundaria de *G7* que sería *D7* (Azul) (ver ilustración musical 41).



The musical notation shows a progression of chords on a staff. The chords are labeled above the staff: Am, G, C, D7, G7, Bdis, and Am. The C chord is highlighted with a red box and labeled 'Sus. de Am' (Substitute of Am). The D7 chord is highlighted with a blue box and labeled 'Dominante secundaria' (Secondary Dominant). The progression ends with a double bar line.

Ilustración Musical 41: Uso de sustitutos por notas en común y dominantes secundarias (87-90), Arreglo "Que es Amar".

2.4.- Descripción y análisis del arreglo "A Quién Buscas".

Para la descripción de los elementos musicales utilizados en el arreglo tenemos el uso de tablas e imágenes señalando los cambios realizados adentro del mismo.

2.4.1.- Descripción y análisis morfológico del arreglo “A Quién Buscas”.

Para comprender morfológicamente el arreglo “A Quién Buscas” se puede apreciar los cambios morfológicos realizados en las siguientes tablas (ver tablas 28-29).

Forma. (Sección)	A (Fin)		B				A		B	B1 (Da capo al fin)	
Estructura. (Periodo)	[a]		[a]		[b]		[a]		[b]	[b]	
Frase.	{a}	{a1}	{a}	{a1}	{b}	{b1}	{a}	{b}	Ext.	{b}	{b1}
Compás.	1-4	5-8	9-12	12-16	17-24	25-32	1-4	5-8	33-40	41-48	49-56

Tabla 28: Análisis morfológico de la obra "A Quién Buscas".

Forma. (Sección)	INTRO		A		B				C	B'		CODA
Estructura. (Periodo)	[a]		[a]	[b]	[a]	[b]			[a]	[b]		[a]
Frase.	{a}	Ext.	{a}	{a}	{a}	{a}	{puente}	{b}	{a}	{a}	{b}	{a}
Compás.	1-8	9	10-13	14-17	18-25	26-33	34-37	38-45	46-53	54-61	62-69	70-73

Tabla 29: Análisis morfológico del arreglo "A Quién Buscas".

En la primera sección se pensó en la creación de una introducción para dar al oyente una sonoridad distinta del tema original antes de ingresar a la parte A (ver ilustración musical 42).

Moderato (♩ = c. 108)

Intro

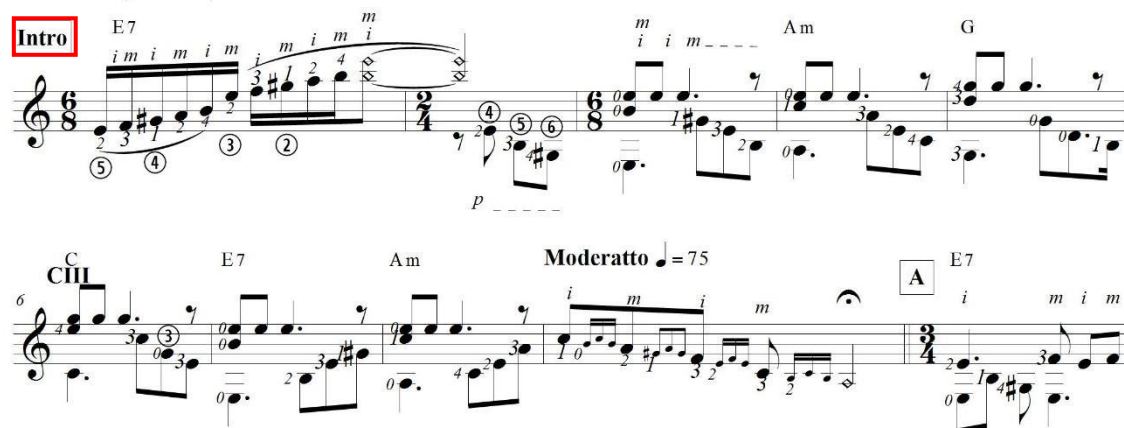


Ilustración Musical 42: Creación de una nueva parte en el arreglo introducción (1-9), arreglo "A Quién Buscas".

En la sección B tenemos la adición de un puente (compases 34-37) entre la frase {a} y {b} (ver tabla 29 e ilustración musical 43).

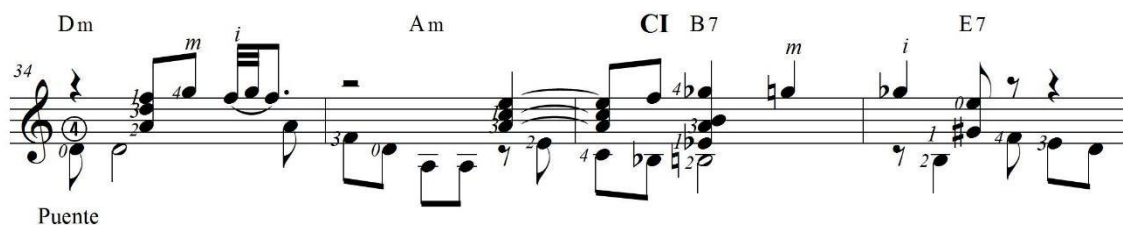


Ilustración Musical 43: Agregación de puente (34-37), arreglo "A Quién Buscas".

Para la modificación de la forma original se agregó la sección B' en el arreglo (compases 54-69), (ver ilustración musical 44).



Ilustración Musical 44: Agregación de la sección B' (54-69), arreglo "A Quién Buscas".

En la última sección para la finalización del arreglo se agregó una coda (compases 70-73) (ver ilustración musical 45).

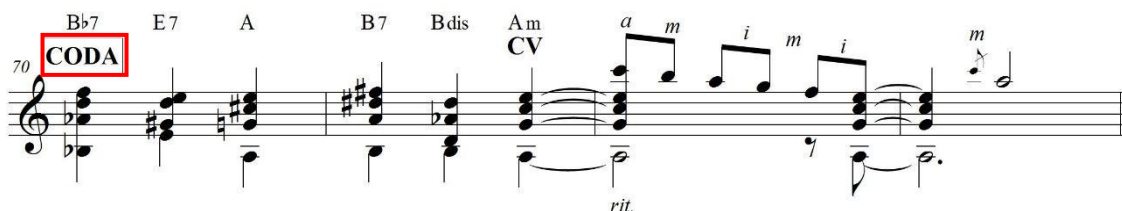


Ilustración Musical 45: Agregación de una coda para el final del arreglo (70-73), arreglo "A Quién Buscas".

2.4.2.- Descripción y análisis melódico del arreglo "A Quién Buscas".

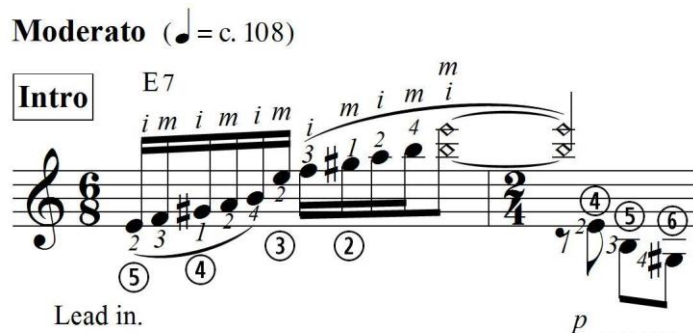
Para el análisis melódico del arreglo "A Quién Buscas" se muestran los fragmentos modificados de la melodía con las diferentes técnicas. También para poder

realizar el arreglo la mayor parte del registro melódico de la obra original fue alterado para ser adaptado a la guitarra.

La primera técnica empleada en la melodía está en la introducción a manera de escala ascendente para dar comienzo al tema (compases 1-2), (ver ilustración musical 46).

Moderato (♩ = c. 108)

Intro



Lead in.

p

Ilustración Musical 46: Aplicación de la técnica *lead in* en el arreglo (1-2), arreglo "A Quién Buscas".

Para cerrar la introducción en el compás nueve antes de la sección A tenemos la aplicación de la técnica *tail o cola* para finalizar la frase (compás 9), usando una escala de manera descendente (ver ilustración musical 47).

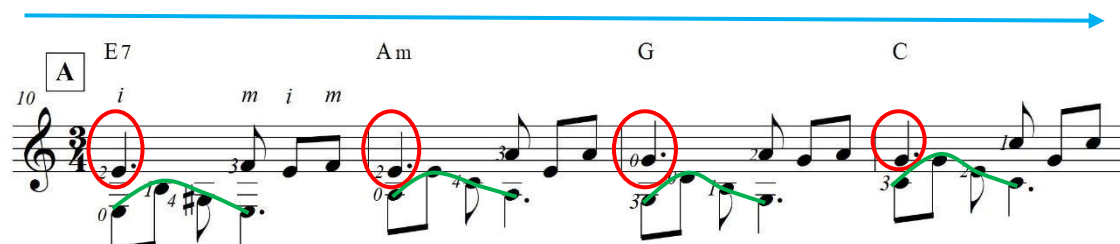
Moderatto ♩ = 75



Tail o cola

Ilustración Musical 47: Aplicación de la técnica *tail o cola* en el arreglo (9), arreglo "A Quién Buscas".

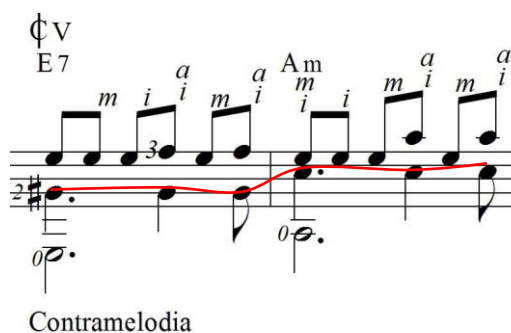
En la sección A (10 -13) tenemos la aplicación de varias técnicas en la melodía como son: aumentación (rojo), secuencias (azul), filler rítmico (verde), (ver ilustración musical 48).



Aumentación, Secuencias y Filler rítmico.

Ilustración Musical 48: Aplicación de varias técnicas melódicas (10-13), arreglo "A Quién Buscas".

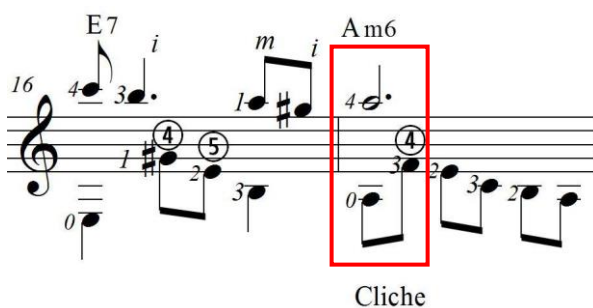
En la sección A (compases 14-15) tenemos el uso de una pequeña contramelodía (rojo) que apoya la armonía original del arreglo (ver ilustración musical 49).



Contramelodia

Ilustración Musical 49: Uso de una pequeña contramelodía (14-15), arreglo "A Quién Buscas".

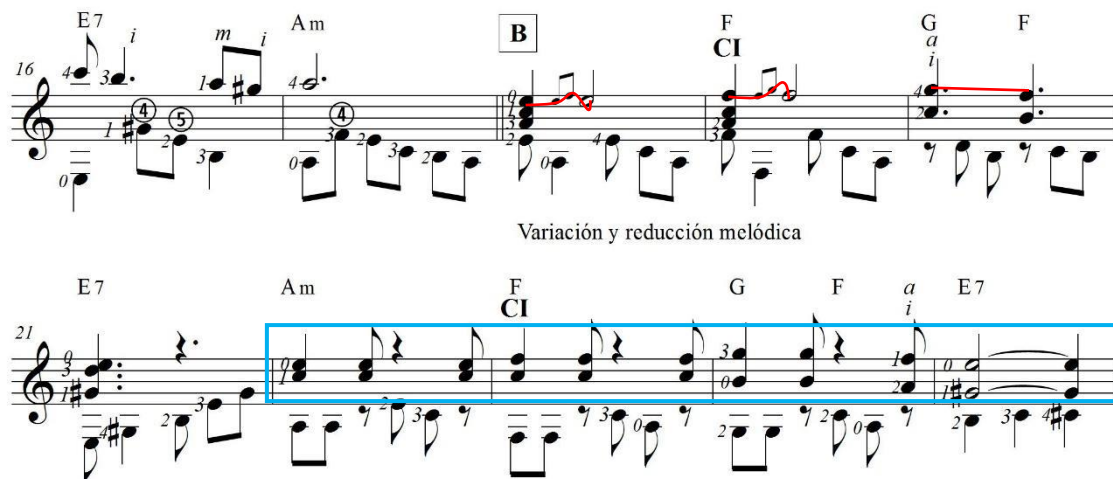
En la sección A (compás 16-17) tenemos el uso de un cliché melódico para colorear la sonoridad sin modificar el acorde original Am (ver ilustración musical 50).



Cliche

Ilustración Musical 50: Aplicación del cliché melódico (16-17), arreglo "A Quién Buscas".

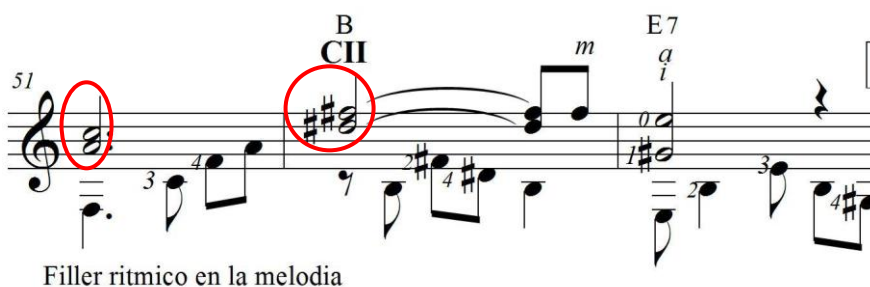
En la sección B (compás 18-21) reducimos la melodía original para facilitar la ejecución de este pasaje en el instrumento (rojo), de igual manera (compás 22-25) hacemos uso de un filler rítmico melódico (azul), (ver ilustración musical 51).



Variación y reducción melódica

Ilustración Musical 51: Uso de fillers rítmicos melódicos y reducción de melodía (16-25), arreglo "A Quién Buscas".

En la sección C (compás 51-53) tenemos una variación con uso de fillers rítmicos en la melodía (rojo) (ver ilustración musical 52).



Filler rítmico en la melodía

Ilustración Musical 52: Aplicación de filler rítmico en la melodía (51-53), arreglo "A Quién Buscas".

En la segunda frase de la sección B' se varia la melodía de la obra original haciendo uso de *fillers melódicos* (rojo), para el cierre de la frase antes de la coda en el compás 69 aplicamos un *filler dead spot* para no interrumpir el movimiento melódico (azul) (ver ilustración musical 53).

62

Dm

i m i m i m

A m

Filler melodic.

66

B \flat

CI

E7

A m

Dead spot.

Ilustración Musical 53: Aplicación de filler melódico y dead spot (62-69), arreglo "A Quién Buscas".

2.4.3.- Descripción y análisis rítmico del arreglo “A Quién Buscas”.

La descripción del tempo en el arreglo “A Quién Buscas” está determinado por tres aspectos: el primero, se refiere al pulso en la introducción que es moderato igual a negra 108 (♩ = 108) y en el desarrollo del arreglo es moderato igual a negra 75 (♩ = 75) señalado de color amarillo, segundo, tenemos un inicio tético de color azul, tercero, los compases con los que se trabajó en el arreglo son: 6/8-2/4 y 3/4 señalados de color rojo (ver ilustración musical 54).

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It is divided into two systems, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

System 1: Moderato (♩ = c. 108)

- Intro:** The piece begins with an 8-measure introduction in 6/8 time, marked with a blue box. The notes are G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, and D4. The first four measures are grouped with a blue box and the number 5, and the next four measures with a blue box and the number 4.
- Main Melody:** The melody continues in 6/8 time, marked with a red box. The notes are G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, and D4. The first four measures are grouped with a red box and the number 5, and the next four measures with a red box and the number 4.
- Chords:** The chords are E7, A7, D7, and G7. The notes are G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, and D4.
- Tempo:** Moderato (♩ = c. 108).

System 2: Moderatto (♩ = 75)

- Main Melody:** The melody continues in 3/4 time, marked with a red box. The notes are G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, and D4. The first four measures are grouped with a red box and the number 5, and the next four measures with a red box and the number 4.
- Chords:** The chords are C, E7, A7, and D7. The notes are G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, and D4.
- Tempo:** Moderatto (♩ = 75).

Ilustración Musical 54: Parámetros rítmicos (1-10), arreglo "A Quién Buscas".

De igual manera en el arreglo “A Quién Buscas” tenemos alteraciones de tempo como son calderones (Compás 9) y *ritardando* (Compás 72) (ver ilustración musical 55-56).



Ilustración Musical 55: Uso del recurso calderón (9), arreglo "A Quién Buscas".

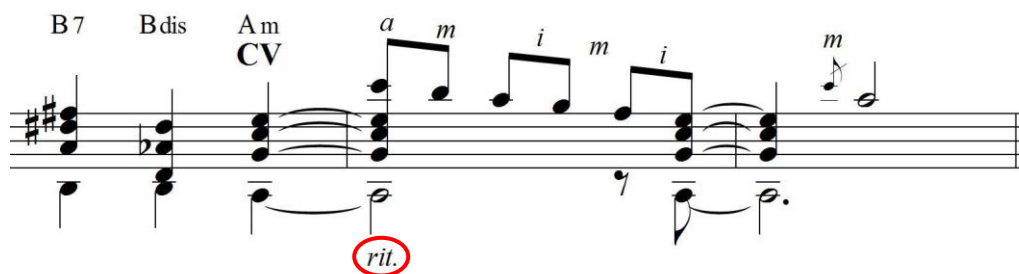


Ilustración Musical 56: Uso del recurso ritardando (71-73), arreglo "A Quién Buscas".

A continuación, tenemos los distintos patrones rítmicos usados en el arreglo (ver ilustración musical 57-61).

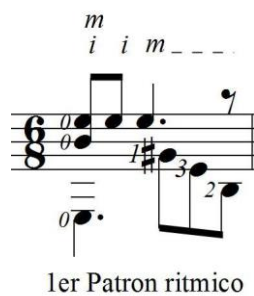
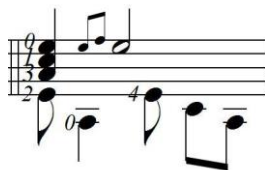


Ilustración Musical 57: Primer patrón rítmico (3), arreglo "A Quién Buscas".



Ilustración Musical 58: Segundo patrón rítmico (10), arreglo "A Quién Buscas".

B

3er Patron rítmico.

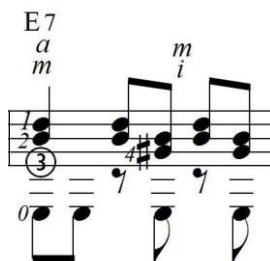
Ilustración Musical 59: Tercer patrón rítmico (18), arreglo "A Quién Buscas".

A m



4to Patron rítmico

Ilustración Musical 60: Cuarto patrón rítmico (22), arreglo "A Quién Buscas".



5to Patron rítmico

Ilustración Musical 61: Quinto patrón rítmico (30), arreglo "A Quién Buscas".

2.4.4.- Descripción y análisis armónico del arreglo “A Quién Buscas”.

Para el análisis armónico de la obra “A Quién Buscas” se utilizarán varias tablas donde podemos observar los siguientes parámetros: estructura, tonalidad, grado de la escala, compás y métrica.

Primeramente, se analizará la armonía original de la obra “A Quién Buscas”.



Forma.	A							
Tonalidad.	La menor							
Grado.	V7	I-	bVII	bIII	V7	I-	V7	I-
Compás.	1	2	3	4	5	6	7	8
Métrica.	$\frac{3}{4}$							

Tabla 30: Análisis armónico de la obra "A Quién Buscas" del compás 1 al 8.

Forma.	B							
Tonalidad.	La menor.							
Grado.	I-	VI-	bVII-, bVI	V7	I-	bVI	bVII-, bVI	V7
Compás.	9	10	11	12	13	14	15	16
Métrica.	$\frac{3}{4}$							

Tabla 31: Análisis armónico de la obra "A Quién Buscas" del compás 9 al 16

Forma.	B							
Tonalidad.	La menor.							
Grado.	IV-		I-		V7			I-
Compás.	17	18	19	20	21	22	23	24
Métrica.	$\frac{3}{4}$							

Tabla 32: Análisis armónico de la obra "A Quién Buscas" del compás 17 al 24

Forma.	B							
Tonalidad.	La menor.							
Grado.	IV-		I-		V7/V		V7	I-
Compás.	25	26	27	28	29	30	31	32
Métrica.	$\frac{3}{4}$							

Tabla 33: Análisis armónico de la obra "A Quién Buscas" del compás 25 al 32

Forma.	B							
Tonalidad.	La menor.							
Grado.	bVII			bIII	bVI		V7/V	
Compás.	33	34	35	36	37	38	39	40
Métrica.	$\frac{3}{4}$							

Tabla 34: Análisis armónico de la obra "A Quin Buscas" del compás 33 al 40

La sección A1 (Compás 37-56) se repite la mitad de la sección A.

Para el análisis armónico del arreglo "A Quién Buscas" nos guiaremos por el uso de tablas donde se observan los siguientes parámetros: estructura, tonalidad, grado de la escala, compás y métrica, también se usarán imágenes señalando las técnicas armónicas utilizadas en el arreglo.

Forma.	Intro.								
Tonalidad.	La menor.								
Grado.	V7			I-	bVII	bIII	V7	I-	
Compás.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Métrica.	6/8	2/4	6/8						

Tabla 35: Análisis armónico del arreglo "A Quién Buscas" del compás 1 al 9.

Para la creación de la introducción del compás 1-9 se trabajó sobre la armonía de la parte A (compás 10-15) y se conservó la mayor parte de sus grados para que musicalmente el oyente reconozca esta similitud armónica entre las dos partes (ver tablas 35-36).

Forma.	A							
Tonalidad.	La menor							
Grado.	V7	I-	bVII	bIII	V7	I-	V7	I-6
Compás.	10	11	12	13	14	15	16	17
Métrica.	$\frac{3}{4}$							

Tabla 36: Análisis armónico del arreglo "A Quién Buscas" del compás 10 al 15.

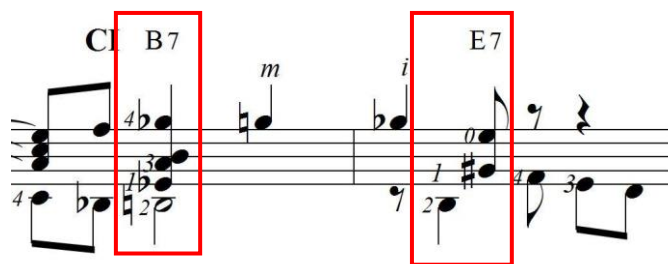
Forma.	B													
Tonalidad.	La menor.													
Grado.	I-	bVI	bVII, bVI	V7	I-	bVI	bVII, bVI	V7	IV-	I-	V7			
Compás.	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Métrica.	$\frac{3}{4}$													

Tabla 37: Análisis armónico del arreglo "A Quién Buscas" del compás 18 al 31.

Forma.	B		Puente				B							
Tonalidad.	La menor.													
Grado.	V7	I-	IV-	I-	V7/V	V7	IV-		I-		V7/V		V7	I-
Compás.	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
Métrica.	$\frac{3}{4}$													

Tabla 38: Análisis armónico del arreglo "A Quién Buscas" del compás 32 al 45.

En la sección B (compases 36-37) hacemos uso de la técnica *dominante secundario* (rojo) (ver ilustración musical 62).



Dominante secundario

Ilustración Musical 62: Uso de dominante secundario (36-37), arreglo "A Quién Buscas".

Forma.	C							
Tonalidad.	La menor.							
Grado.	bVII			bIII	bVI		V7/V	V7
Compás.	46	47	48	49	50	51	52	53
Métrica.	$\frac{3}{4}$							

Tabla 39: Análisis armónico del arreglo "A Quién Buscas" del compás 46 al 53.

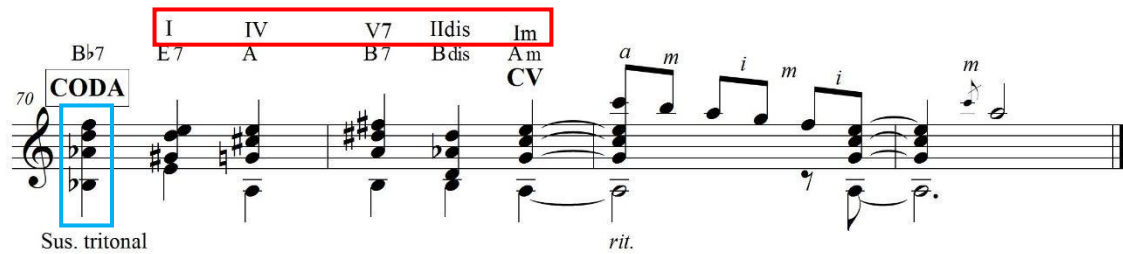
Forma.	B'															
Tonalidad.	La menor.															
Grado.	IV-		I-		V7			I-	IV-		I-	V7/V		V7	I-	
Compás.	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
Métrica.	$\frac{3}{4}$															

Tabla 40: Análisis armónico del arreglo "A Quién Buscas" del compás 54 al 69.

Estructura.	CODA			
Tonalidad.	La menor.	MI mayor.		La menor
Grado.	Sus7/V7	I7,IV	V7,II dis.	I-
Compás.	70		71	72
Métrica.	$\frac{3}{4}$			

Tabla 41: Análisis armónico del arreglo "A Quién Buscas" del compás 70 al 73.

En la sección coda (compás 70-73) realizamos una modulación a *MI* por acordes de paso (rojo) para regresar a la tonalidad original *Lam*, también tenemos un sustituto tritonal en el primer tiempo del mismo para resolver al acorde de *E7* y a la vez cumplir la función de modular hacia la otra tonalidad (azul) (ver ilustración musical 63).



The musical score for the coda (measures 70-73) is shown. Above the staff, the chords are labeled: Bb7, E7, A, B7, Bdis, and Am. The E7, A, B7, Bdis, and Am chords are enclosed in a red box, indicating the modulation path. The Bb7 chord is labeled 'CODA' and is enclosed in a blue box, with the label 'Sus. tritonal' below it. The Am chord is labeled 'CV'. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The tempo marking 'rit.' is present below the staff. The measure numbers 70, 71, 72, and 73 are indicated at the beginning of each measure.

Ilustración Musical 63: Aplicación de modulación y sustituto tritonal en la coda (70- 73), arreglo "A Quién Buscas".



CONCLUSIONES:

Luego de analizar el origen y evolución del pasillo, podemos concluir que a diferencia de sus inicios en la actualidad el pasillo se ha convertido en un género popular aceptado en la mayoría de público de todas las edades, debido a la gran influencia de los medios de comunicación, cantautores, compositores y protagonistas en la etapa de nacionalización del pasillo en el Ecuador. Pero también es notable el desinterés y escaso trabajo académico que se le presta al compositor ecuatoriano Alfonso Aráuz en todo su repertorio musical.

La modificación que se genera a una obra original para resaltar sus mejores elementos musicales, se denomina arreglo musical para guitarra sola. Normalmente, los autores de música ecuatoriana como es el pasillo se encuentran escritos en su mayoría para una versión piano.

Al saber lo transcendental que es conocer cómo se efectúa un proceso de arreglo, sobre todo porque la información que existe actualmente es bastante escasa, es la razón que me inspiro a realizar el presente trabajo con el objetivo de proporcionar elementos que permitan contribuir al aprendizaje de los pasillos ecuatorianos en guitarra sola a través de su conocimiento y la experiencia que me ha dado al realizar esta investigación y preparación para una excelente sustentación.

De la misma manera en párrafos anteriores con este trabajo deseo dar un valor significativo al pasillo ecuatoriano en guitarra sola. Teniendo en cuenta que al momento de la seleccionar del compositor Alfonso Aráuz, fue mi mejor elección porque a pesar de ser poco conocido en el medio, sus canciones llegan al alma de quien tiene la suerte de poder conocer su trabajo permitiendo enriquecer mis conocimientos musicales en cuanto a pasillo ecuatoriano se refiere.



Podemos concluir que en cuanto a nuevas propuestas arreglísticas, los cuatro pasillos “Que es Amar”, “De Amor me Muero”, “Este es mi Sufrimiento”, y “A Quién Buscas”, del compositor Alfonso Aráuz modificados bajo los siguientes parámetros musicales: morfología, melodía, ritmo y armonía, le dan una variación a su forma original y ejecución en la guitarra sola, dando de esta manera un aporte significativo para posteriores investigaciones. Espero que la información aquí descrita, analizada, investigada pueda ser una contribución valiosa para futuras generaciones.

Recomendaciones:

- Generar mayor concienciación sobre la importancia de mantener la historia del pasillo ecuatoriano.
- Generar un espacio para que los guitarristas puedan mantener la tradición del pasillo ecuatoriano en guitarra sola.
- Promover la transcripción, adaptación, el arreglo de la música ecuatoriana para que los jóvenes de generación en generación la vayan cultivando.
- Conocer el trabajo del compositor como su base fundamental

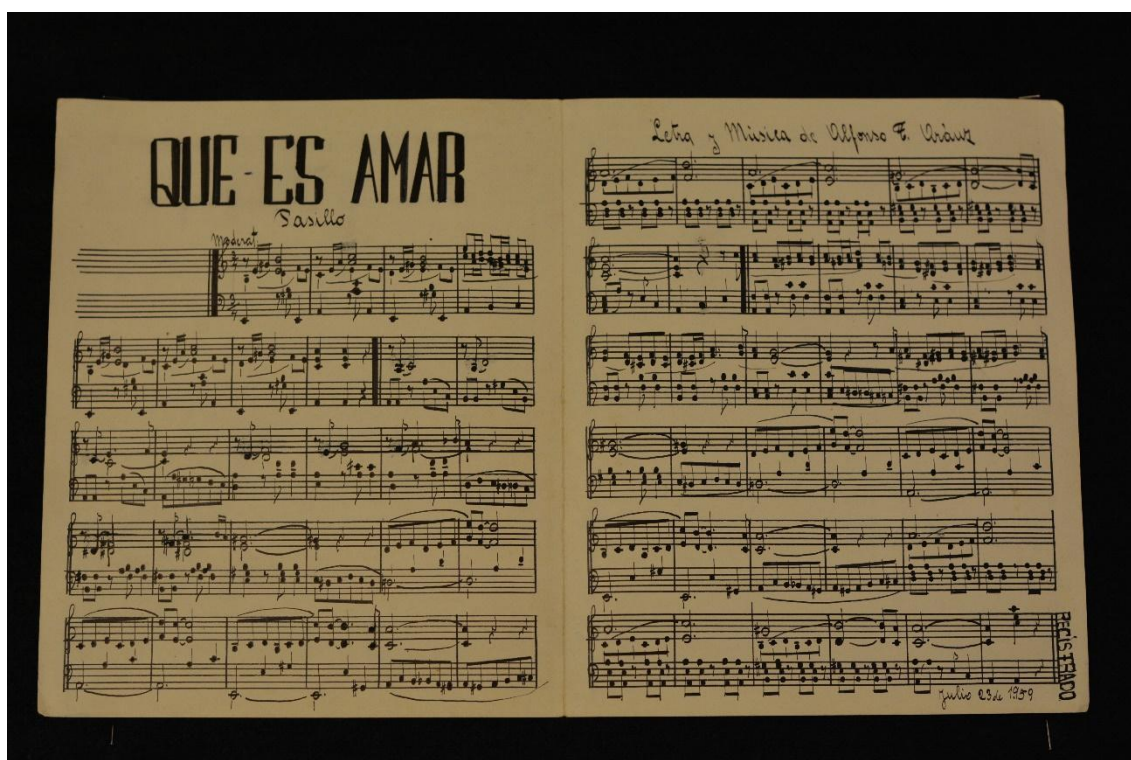


BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, M. G. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Aguirre, M. G. (N/A). *Diccionario de la música ecuatoriana*. Quito-Ecuador: N/P.
- Arauz, L. L. (2017). Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Aráuz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la mishquilla en el aire típico y el albazo. En L. G. Arauz. cuenca: Universidad de cuenca.
- Arenas, M. R. (s.f.). *La escuela de la guitarra libro 1*. Ricordi.
- Barrera, M. E. (2014). *Música Ecuatoriana para dos guitarras, obras originales sobre ritmos ecuatorianos*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Ecuador, P. U. (s.f.). *Pontificia Universidad Católica del Ecuador*. Obtenido de <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/8441/browse?value=SALGADO%2C+LUIS+HUMBERTO&type=subject>
- Farlex. (s.f.). *The free dictionary by Farlex*. Obtenido de <https://es.thefreedictionary.com/ritardando>
- Fernández, L. T. (2005). *El arreglo un puzzle de expresión musical*. J.M. BOSCH EDITOR.
- Fuentes, V. S. (2010-2011). *dspace ucueca*. Obtenido de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3196/1/tm4mus11.pdf>
- Herrera, E. (s.f.). *Teoría Musical y Armonía Moderna vol. II*.
- Javier, T. Q. (2012). La vivencia cotidiana del pasillo y su proceso de identificación con la cultura ecuatoriana vista a través de un video documental. En T. Q. Javier. Quito: Universidad Politécnica Salesiana sede Quito.
- Kawakami, G. (1987). *Guía practica para arreglos de la música popular*. Tokio, Japón: Yamaha Music Foundation.
- Margarita Lorenzo de Reizabal, A. L. (2004). *Análisis Musical, claves para entender e interpretar la música*. Barcelona, España: BOILEAU. Recuperado el 29 de 10 de 2018
- Schoenberg, A. (s.f.). *Fundamentos de la composición musical*.
- Sylvia, H. (2012). *La Identidad Musical del Ecuador: El Pasillo*. Quito: Universidad de especialidades Turísticas.
- Vasco, M. M. (2009). Identidades musicales ecuatorianas diseño difusión y mercadeo en quito de una serie de productos radiales sobre música nacional. En M. M. Vasco. Quito: Universidad Politécnica Salesiana sede Quito.
- Vergés., L. (2007). *El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad*. Barcelona., España.: BOILEAU.

ANEXOS:

Que es Amar.



QUE ES AMAR.

Pasillo

Alfonso Aráuz
David Paidá

Moderato $\text{♩} = 80$

E 7 Am E 7 E 7

Intro

p *f* *mp*

Am E 7 Am Am

A

E 7 Am Dm A 7

Dm B 7 E 7 F 7

mf *mf*

Intro'

E 7 Am E 7

f *p* *f*

E 7 CVII Am CVIII E 7 CVII

mf *f*

B

©david.paida1409@ucuenca.edu.ec

2



31 *m i m* *Am* *m i i m i* *m i m* *E7* *m i m i m i* *m a m*

36 *Am CV* *Dm* *Am*

41 *E7 CVII* *Am CV* *E7* *Intro'*

46 *Am* *E7* *E7* *Am*

51 *E7* *CVIII* *F* *CIII*

56 *CVII* *Em7 CIII* *F7* *C* *CIII*

©david.paida1409@ucuenca.edu.ec



61 B 7 m i E 7 CV CVI CVII D m a i m 3

66 m Am a i a E 7 m a m

71 Am CV D m CV CVII Am m i i

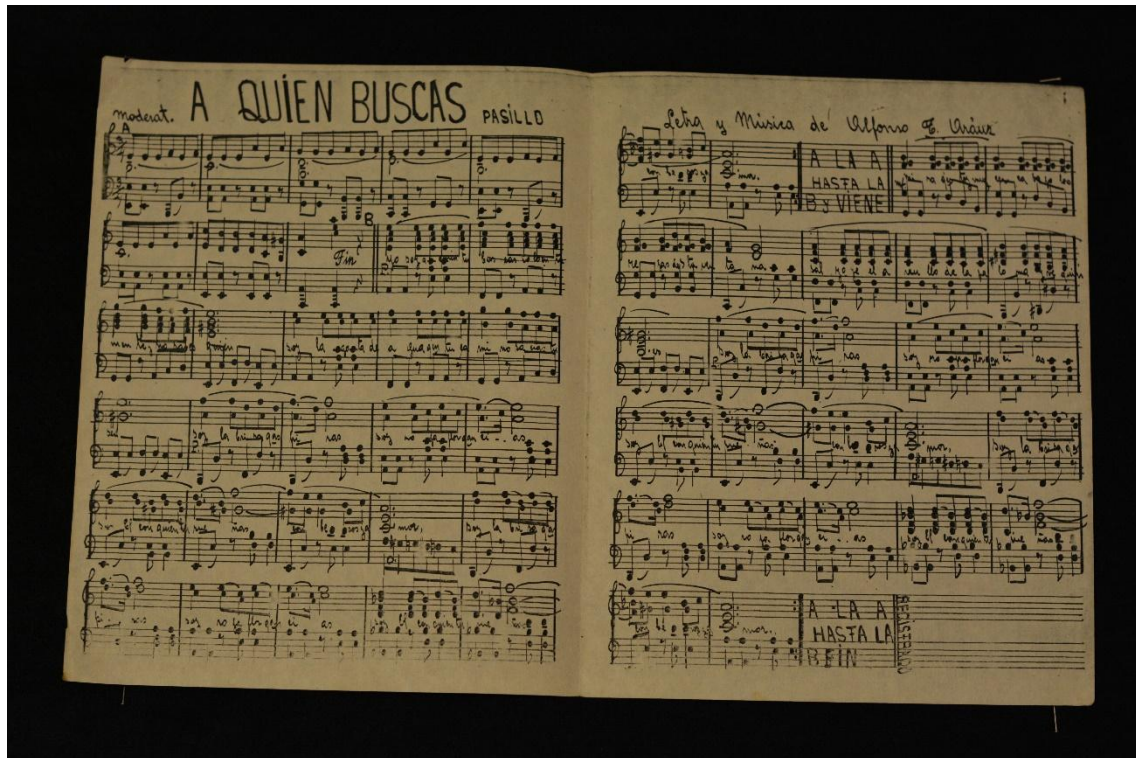
76 E 7 m i m i Am E 7 Intro' i m a

81 Am E 7 m i m i m i m i i m a

86 E 7 Am G C D 7 G 7 B dis Am CODA f p pp

mp *mf* *mp* *mf* *mp* *f* *rit.* *a tempo*

A Quién Buscas.



moderat. A QUIEN BUSCAS PASILLO

Letra y Música de Alfonso G. Uribe

A LA A HASTA LA BIEN VIENE



2 **CI** B7 E7 Dm Am

36 *p*

41 Bb **CI** E7 Am

C G7 *f* **CII** F **CI**

46 *f*

51 **B** **CII** E7 Dm *mp* **B'**

56 Am E7 ϕ I *f* *mp* *f* *mp*

61 Am Dm *f* *mp* *f* *mp*

66 Bb **CI** E7 Am **Bb7** E7 A **CODA** *f*

71 B7 Bdis Am CV *rit.* *mf* *mp* *p*

©david.paida1409@ucuenca.edu.ec

De Amor me Muero.



DE AMOR ME MUERO

Moderato

PASILLO Letra y Música de Alfonso E. Arauz

FIN



2

26 A7 Dm B CVII E7 CVII Fm CVIII

26 *mf*

31 Am E7 CVII Am 1/2CV A E7

31 *mp p f*

36 A E7 A

41 D E7 A7 1/2CV C E7 Bb7 Am D7

41 *mp*

46 G D7 G G7 G Am C B CII

46 *f*

Este es mi Sufrimiento.

[illegible]

ESTE ES MI SUFRIMIENTO.

Pasillo.

Alfonso Aráuz.

David Paidá.

Moderat. $\text{♩} = 75$

Intro

C7 CIII CII Em i m CIV G7 CIII Dm G7 CIII C7 C7

p

B7 Em7 E7 Am Am 1/2CV i m a m E7 a m

f *p*

11 *f* *p* *f* *p*

simile.....

Am CV E7 F CI Am

mf

21 F C

f

©david.paida1409@ucuenca.edu.ec



2

26 E7 CIV Am C

m i i m a i m i

5 6 4 5 6

31 E7 Am C E7

m i a m i a i

p

36 Am 1/2CV A' E7 Am

m i m i m a m i m

simile.....

5 6 4 5

f

41 E7 Am B'

m i m i m i

p

46 F

m i m i m i m i m i m

mp



C A m F 3

51 *f*

56 C I C m

61 A m *a* i E 7 C I V A m *f*

66 C *a* i E 7 m i A m m i C C V I I I C *a* i *rit.*

71 E 7 A m A 7 i E 7 A'

76 A 7 E 7 A 7